LE

NOUVEL OPÉRA

DE PARIS

A. Quantin imprimeur
r. St Benoit, 7, à Paris

LE NOUVEL OPÉRA DE PARIS

PAR

M. CHARLES GARNIER

ARCHITECTE
MEMBRE DE L'INSTITUT

VOLUME I

PARIS

LIBRAIRIE GÉNERALE DE L'ARCHITECTURE ET DES TRAVAUX PUBLICS

DUCHER ET C[ie]

51, RUE DES ÉCOLES, 51

1878

AVANT-PROPOS

Je commence ce livre avec l'espérance d'être lu, avec le désir d'être utile à plusieurs, et surtout avec la volonté d'être sincère. Il ne me plairait guère d'écrire ici une description d'un monument que bien d'autres déjà ont décrit avant moi; mais il me convient de le juger moi-même et au besoin de dire de mon œuvre et tout le bien que j'en sais et tout le mal que j'en pense.

Cette espèce de confession n'aurait, à vrai dire, qu'un médiocre intérêt si je me bornais à me dresser un piédestal ou à me traîner aux gémonies; mais il me paraît que la critique raisonnée du nouvel Opéra, critique s'étendant même parfois aux productions de mes collaborateurs, peut n'être pas tout à fait indifférente si

elle indique les motifs qui ont pu m'amener à prendre telle ou telle décision.

Je dirai donc, en les discutant, les points qui ne me satisfont pas ; mais je dirai de même, et sans fausse modestie, ceux qui me paraissent dignes d'être approuvés. En procédant ainsi, l'examen du monument s'élargit ; ce n'est plus un plaidoyer apologétique; mais bien une discussion loyale qui, ayant un point de départ précis, peut s'étendre et se développer bien loin de ce point de départ et rayonner sur toutes les questions artistiques.

Lorsque j'ai écrit l'ouvrage sur *le Théâtre,* toutes les théories que j'ai énoncées me ramenaient fatalement au nouvel Opéra. Ce que je veux faire aujourd'hui sera absolument le contraire et, au lieu de partir de considérations générales pour arriver au monument, je partirai du monument pour en déduire les théories qui se présenteront à mon esprit pendant le cours de cette étude.

Durant les quatorze années qu'a duré l'édification du nouvel Opéra, l'attention du public et de la presse a été bien souvent portée sur l'édifice, et la critique, très-bienveillante en somme, e dois le constater, a pu se développer en toute

liberté. Cependant au milieu des louanges qui parfois dépassaient le but, se sont trouvés quelques blâmes ardents qui contenaient de bien grosses erreurs, si même elles ne touchaient à la calomnie. Le public, selon ses goûts, suivait l'éloge ou la critique; mais dans tous les cas, il a accepté bon nombre de faits absolument faux et d'après lesquels il jugeait l'œuvre et l'architecte. J'ai laissé passer tout cela sans me préoccuper du résultat, sachant bien que tout vient à son heure et qu'il ne faut par réagir trop vivement contre les opinions préconçues. D'ailleurs le rôle de l'artiste, son devoir même, est avant tout de produire, et il doit bien se garder de se laisser entraîner à la polémique pendant qu'il compose et qu'il exécute; il risquerait fort en ces débats de se sentir atteint par quelque trait qui porterait juste, et, lui faisant perdre sa confiance en lui, affaiblirait ses convictions. Or l'artiste sans confiance et sans foi est absolument perdu; il ne fera peut-être pas mauvais, mais à coup sûr il fera médiocre.

J'ai quelquefois cependant été un peu énervé par diverses appréciations injustes ou malveillantes, tout autant que j'ai été irrité par quelques louanges maladroites et qui tombaient fort mal;

néanmoins j'ai tâché de me serrer les reins et de me garer toujours de la lutte, bien que j'eusse plus d'une fois la tentation d'entrer en lice. Lorsque cette tentation m'arrivait, j'écrivais alors une longue lettre aux contempteurs qui m'avaient blessé dans la justice et dans la vérité, et je ne ménageais pas mes apostrophes. Puis une fois la chose faite, une fois que je m'étais soulagé le cœur en ripostant vertement à mes adversaires, je jetais l'écrit au feu, et la flamme consumait et ma réponse et ma colère. J'avais eu le dernier mot, j'étais resté victorieux et je pardonnais de bon cœur aux imprudents qui s'étaient attaqués à moi.

C'est à cela que se bornaient mes ripostes; c'est à ce procédé que j'ai dû de pouvoir n'être que le spectateur des débats de mes partisans et de mes antagonistes, et, sauf quelques petits billets échappés je ne sais comment de ma plume, j'ai pu parvenir à la fin de l'œuvre sans écrire sur ces discussions, et dès lors sans perdre la confiance qui était ma sauvegarde et ma force et surtout celle de mes collaborateurs.

Aujourd'hui l'Opéra est achevé, du moins dans ses parties essentielles, et ce qui reste à faire ne peut le modifier. Je n'ai plus rien à

réclamer ni à espérer de personne; j'ai reçu le prix de mon travail, prix grand comme honneur et à peu près suffisant comme argent, et éloges, attaques ou discussions ne peuvent plus influer sur l'accomplissement d'une œuvre terminée. Donc si maintenant je m'expose à quelque déconvenue, au moins c'est moi seul qui aurai à en souffrir.

Dès lors je deviens libre, absolument libre de parler sur un édifice qui maintenant ne m'appartient plus, et n'étant plus artiste militant (du moins de ce côté), je puis sans inconvénient rompre le silence que j'ai dû garder pendant la période de travail.

Ainsi : apprécier l'Opéra, le défendre ou l'attaquer, tel est le programme que je me donne; mais je prévois et je préviens même que je n'aurai pas grand ordre et grande méthode dans l'accomplissement de cette tâche. Si pendant près de quinze années j'ai dû tendre ma pensée et mes facultés vers un seul point, si j'ai retenu mon instinct, assez primesautier, pour qu'il ne fît pas de trop violents écarts, je sens que je n'aurai plus le courage de suivre encore un chemin tout droit sans m'arrêter à quelques petits buissons et sans me reposer dans quelques petits sentiers détournés. Songez donc ! pour écrire un ouvrage

méthodique et didactique, il me faudrait vivre encore près de deux années avec une pensée unique et rigide; il me faudrait repasser par toutes les études que j'ai faites, tous les ennuis que j'ai eus, tous les dessins que j'ai exécutés, et non-seulement ma volonté n'y suffirait plus, mais encore mon cerveau, qui sort quelque peu fourbu de la bagarre!

Le hasard sera donc à peu près mon guide dans le choix successif des sujets à traiter. Selon que mes idées se porteront sur un point ou sur un autre, j'écrirai tel ou tel chapitre et je passerai « du grave au doux, du plaisant au sévère », suivant l'influence de la pluie ou du soleil et de mes impressions fugitives. Tout cela réuni fera peut-être un ouvrage à peu près complet ; mais je n'en réponds pas, et pour ne pas être tenté de recommencer et de coordonner plus tard tous les articles, je les ferai publier dès qu'ils seront écrits ; de cette façon il n'y aura plus à y revenir.

A proprement parler alors on voit que ce que j'adresse au public n'est qu'une sorte de causerie artistique dans laquelle se rencontrera sans doute plus d'un renseignement, mais qui n'aura pas la prétention d'être un long discours. Les

trois grands points de rhétorique ne s'y trouveront guère, et si, comme on le prétend, le style c'est l'homme, eh bien ! ce style sera aussi variable que les idées, parfois contradictoires, qui passent par la tête d'un artiste. Ne pouvant avoir la prétention de jouer de la flûte, je soufflerai seulement dans mon mirliton tous les airs qui me bourdonneront aux oreilles.

Au reste, j'aurais dû faire cette préface une fois que l'ouvrage eût été fini ; j'aurais su bien mieux dire ce que je voulais y mettre ; car il se peut que je change d'avis en route, et que ce que j'annonce soit tout différent de ce que je ferai.

Nous verrons bien !

LE

NOUVEL OPÉRA

DE PARIS

DE LA FAÇADE

La façade du nouvel Opéra a été jadis défendue par quelques audacieux; en revanche, elle a été fort attaquée par plus d'un rigoriste ou par plus d'un malcontent. M. Prud'homme lui-même n'a pas dédaigné d'en faire la critique, et il a cité, avec une grosse satisfaction, le mot du peintre grec : « Ne pouvant la faire belle, tu l'as faite riche! » Puis il a souri d'un petit air protecteur aux naïfs qui l'entouraient. Dame! c'est qu'avec ces citations-là on passe pour un grand érudit; alors ces naïfs s'exclament: « Mon Dieu! qu'il a d'esprit; avec trois paroles il juge, et sans appel! » Pardon! pardon! je fais appel aujourd'hui, bien que le jugement soit rendu. Il y a tant de sentences artistiques qui ont été cassées que je ne perds pas toute espérance. Les moutons, voire ceux de Panurge, changent de chemin quand le porteur de grelot change de route, et il me semble que celui-ci revient sur ses pas.

J'aurais pu, certes, lui laisser faire tranquillement cette petite évolution et attendre que le temps ait complétement harmonisé les tons de la façade, ce qu'il exécute assez vivement; mais je ne veux pas que cet allié des architectes fasse tout pour moi, et avant que je sois mort (c'est-à-dire avant l'époque à laquelle l'Opéra sera trouvé parfait, non pas tant pour son mérite, hélas! que pour faire pièce aux monuments qui s'élèveront alors), avant donc ce moment, je ne veux pas abandonner tout à fait cette pauvre façade qui, vraiment, a quelques qualités. Je lui reconnais cependant bien des défauts, et je les signalerai sans honte aucune et ferai volontiers amende honorable. Il est probable néanmoins que, par suite de la logique humaine, ce que je condamnerai sera trouvé par plus d'un « ce qu'il y a de mieux », et naturellement on pourra user du *vice versa*. N'importe, je tiens moins à convaincre qu'à faire un examen de conscience, et puisque j'ai levé le lièvre, je veux au moins le chasser.

Je vais me défendre d'abord; je m'accuserai ensuite. De cette façon, je ramènerai peut-être à la fin du chapitre quelques bonnes âmes que mon apologie du commencement aurait pu indisposer contre moi. Je ne parle pas, bien entendu, de certains personnages à esprit chagrin et qui dénigrent l'œuvre d'autrui uniquement parce que c'est œuvre d'autrui. Ce sont gens trop précieux à avoir comme antagonistes pour que l'on ait l'idée de les rallier, car, sans être Voltaire, on aime assez à avoir aussi ses petits Frérons.

Voyons donc les reproches faits à la façade, j'entends ceux qui ont une certaine consistance et qui méritent qu'on s'en occupe :

1° Le soubassement est trop bas;

2° La coloration polychrome est une hérésie à Paris;

3° Il y a trop d'or et c'est trop riche;

4° Ça ressemble à un dressoir surchargé de *bibelots*.

C'est à peu près tout, je crois; du reste, c'est bien suffisant; car si ces critiques étaient justes, il faudrait savoir bien mauvais gré aux juges qui m'ont choisi dans un concours, et à l'unanimité encore! Mais il faudrait me pardonner, n'est-ce pas? car ce n'est pas ma faute si l'on m'a préféré au génie inconnu qui, certainement, aurait fait merveille!

Parlons donc du soubassement de la façade!... Pendant longtemps une barrière en planches cachait la partie inférieure de l'Opéra, et le soubassement, qui émergeait à demi au-dessus de la palissade, paraissait naturellement écrasé. « Puisqu'il paraît trop bas, se dirent quelques critiques, c'est qu'il est réellement trop bas », et ils écrivirent alors avec conviction dans plusieurs feuilles : « Le soubassement est trop bas! » C'était imprimé; dès lors, il fallait bien y croire. On y crut donc, et lorsque les passants traversaient la place de l'Opéra, ils s'écriaient : « Il est trop bas! » — Il est trop bas, c'est bien; mais encore faut-il s'entendre. Est-il trop bas intrinsèquement, ou trop bas relativement? C'est ce que les braves gens ne pouvaient savoir; ça n'avait pas été imprimé; ça ne fait rien : « C'était trop bas! »

Le soubassement de l'Opéra est cependant tout aussi haut que celui de la colonnade du Louvre, et il est plus élevé que celui du Garde-Meuble; et cependant on ne se plaint pas des soubassements de ces deux édifices! Peut-être bien même que, si les critiques de la première

heure avaient vu cette particularité, ils eussent dit : « Il est trop haut », et beaucoup alors eussent répété : « Il est trop haut! »

Comme je ne puis pas démontrer par des mots que le soubassement de l'Opéra n'est pas trop écrasé et que si je dis blanc on pourra toujours me répondre noir, sans que rien puisse prouver de quel côté est la raison, je vais seulement donner les motifs qui m'ont conduit à adopter les proportions mises en œuvre, motifs pratiques et motifs artistiques. Au moins l'on verra que si je me suis trompé, ce dont j'ai grande envie de douter, au moins je me suis trompé logiquement et ce résultat me suffit.

L'ancien Opéra avait soixante-trois marches pour arriver du sol de la rue au niveau du foyer et des premières loges. Les abonnés du théâtre, qui, à bon droit peut-être, se considèrent un peu comme les maîtres du logis, avaient pris l'habitude de gravir ces soixante-trois marches, qu'ils avaient dû au surplus accepter, l'Opéra ayant été construit avant leur entrée en jouissance; mais dans la nouvelle salle, dans laquelle ils consentaient à émigrer, ils entendaient bien ne pas monter davantage, et plus d'un, avant même que le nouvel Opéra sortît de terre, se plaignaient déjà, par anticipation, des nombreux degrés qu'ils auraient sans doute à franchir pour arriver à leurs places. Cette crainte d'ascension trop prolongée était en somme très-respectable, et je comprenais fort bien les préoccupations de mes futurs locataires. D'ailleurs il est évident que les escaliers ont été inventés par des personnes ingambes, et que si Scarron avait été architecte, il n'eût construit que des monuments n'ayant qu'un rez-de-chaussée. Comme, grâce à Dieu, je ne

marche pas encore dans une boîte à roulettes et que je n'ai pas trouvé le moyen de faire plusieurs étages sans les relier par des degrés, j'ai dû établir des marches pour aller du sol de la rue aux divers sols supérieurs. Pourtant, ne voulant encourir aucun reproche de la part des irascibles abonnés, je suis parti de ce point : que je ne mettrais pas au nouvel Opéra plus de marches qu'il n'y en avait à l'ancien, et soixante-trois marches seulement conduisent au foyer, suivant l'usage devenu traditionnel.

Cela fixait donc l'altitude des premières loges et, par suite, la hauteur du soubassement; mais il faut remarquer qu'à l'Opéra le terrain est en pente et que l'entrée des abonnés, par la descente à couvert, est de plus de un mètre au-dessous du niveau de la place sur le boulevard. Naturellement, et par suite de cette disposition, le soubassement sur le devant devait alors être moins élevé que si le terrain fût allé au contraire en se surélevant, ou si même il eût été simplement horizontal. Mais quand même cette particularité se fût présentée, le soubassement aurait été ramené par moi à ses dimensions actuelles et cela par l'adjonction de quelques degrés au perron antérieur.

S'il y avait donc convenance pratique pour fixer la hauteur normale du sol du foyer, il y avait surtout, de ma part, préméditation pour que le soubassement n'ait pas plus d'élévation qu'il n'en a actuellement.

Ce qui me guidait dans cette décision était cette fois une question de convenance artistique, dérivant des principales règles de l'architecture : celles des proportions et des oppositions.

Dans tout édifice, ce qui est la partie la plus impor-

tante doit être marqué avec le plus d'importance, comme les parties secondaires ne doivent avoir qu'un développement secondaire. C'est ainsi qu'un monument prend un caractère défini et indique bien, par ses divisions de lignes, à quel endroit et à quel étage se trouvent les services principaux. Eh bien, dans un théâtre, le grand étage, *l'étage noble,* est celui des premières loges et du foyer. C'est là que la circulation est la plus active; c'est là que sont placées les galeries de promenade et les grandes dépendances; c'est là enfin qu'est le point de réunion de la foule des spectateurs. Au-dessus ou au-dessous ce ne sont que des endroits de passage, qu'il ne faut pas négliger, je le veux bien, mais qui, néanmoins, cèdent le pas comme grandeur et comme prépondérance aux salles et aux portiques de l'étage d'honneur. Je n'ai pas à m'étendre plus longtemps sur cette vérité, elle s'impose d'elle-même, et je doute que les plus récalcitrants s'ingénient à démontrer que dans un théâtre le grand étage doit se trouver dans les caves ou dans les combles.

Dès lors, ce grand étage, ce point dominant de l'édifice doit être largement indiqué, non-seulement comme richesse (je reviendrai tout à l'heure sur ce sujet), mais encore et surtout, peut-être, comme dimension. Or tout point principal a des points relatifs et complémentaires, et la grandeur d'aspect d'un objet dépend tout autant de la grandeur de ce qui l'entoure que de la sienne propre. Donc, pour faire dominer telle ou telle partie d'un édifice, il faut diminuer, dans une certaine mesure, les parties qui l'entourent. Par suite, pour donner au grand étage de l'Opéra toute l'ampleur qu'il réclame, il fallait restreindre les dimensions du soubassement; il fallait que

celui-ci ne fût, pour ainsi dire, qu'un support et que le motif principal, le frontispice du temple, le dépassât de beaucoup comme développement; mais comme, cela va de soi, ce n'est pas dans le sens de la largeur que la réduction du socle pouvait s'opérer, c'était alors sur la hauteur même qu'il fallait agir et c'est ce que j'ai fait. Si donc on vous dit : « Le soubassement paraît trop bas parce que le premier étage paraît trop grand », je dirai, moi : « Le premier étage paraît grand parce que le soubassement paraît petit. »

Nous arriverons ainsi, sous deux formes diverses, l'une approbative, l'autre critique, à la même impression, celle que j'ai voulu donner : développement du frontispice du foyer et indication nette et précise d'un premier étage devant avoir et ayant en effet plus d'importance que le soubassement.

Les reproches adressés à ce sujet ne sont donc pas fondés. On aurait dû plutôt les faire à une autre partie de la façade, partie qui ne me satisfait guère; ce que je montrerai bientôt.

Passons à la deuxième critique, relative à la décoration polychrome. Oh! là, c'est non-seulement affaire de goût, mais surtout affaire de routine, et j'aurais bien du mal à ramener les gens, si déjà le temps n'était mon auxiliaire. Il a rendu les tons de la façade moins éclatants, et il a permis aux yeux de s'habituer à ce qui les choquait d'abord.

Mais je ne veux pas profiter de ces avantages, sur lesquels je comptais du reste; j'aurais l'air de plaider les circonstances atténuantes et de défendre timidement les marbres et les ors, tandis qu'au contraire mon intention

est de les glorifier. Je veux, si cela m'est possible, faire passer un peu de ma conviction dans l'esprit des autres, et montrer que Paris ne doit pas être déshérité plus qu'Athènes ou Venise des charmes de la couleur et de la richesse des marbres.

Pourquoi cette inconséquence des hommes, qui vivent chaque jour et chaque heure dans des milieux colorés, et qui refusent seulement à leurs monuments et à leurs costumes le droit de participer à cette coloration générale? Certes il ne faut pas qu'un édifice se présente sous la forme d'un bariolage incohérent; certes il est bon que les grandes masses aient une teinte pâle et monochrome, afin que les silhouettes se détachent bien sur le ciel ou sur les fonds; mais en quoi donc cela peut-il vous choquer que diverses parties, éclatantes et chaudes de tons, viennent égayer et aviver la masse générale, comme les cheveux, les lèvres et surtout les yeux égayent et avivent la physionomie humaine?

Je ne veux pas faire ici un cours de polychromie; je vous dirai seulement : les Assyriens, les Égyptiens ont fait de l'architecture polychrome, et ils n'étaient pas absolument barbares, je crois. Les Grecs ont développé la polychromie dans toutes les branches de l'art, et les Grecs étaient, ce me semble, aussi délicats de goût que les Français. Les Romains ont employé à profusion les marbres et les granits, et les Romains n'étaient pas les premiers venus. Puis les Italiens : Florentins, Vénitiens ou Lombards ont continué la tradition, et jusqu'au XVI[e] siècle leurs monuments ont été colorés par les marbres ou les peintures. En France même, sous Henri IV et sous Louis XIII, on sacrifiait au goût de la polychromie

puisque la brique se mariait gracieusement à la pierre; enfin les plus grands siècles, les plus grandes époques, les plus grands artistes, faisaient de la couleur un emploi large et puissant.

Quel est donc le méchant démon qui est venu tout à coup glacer les yeux des Occidentaux en glaçant aussi un peu, il faut le dire, et leurs cœurs et leurs aspirations? Cependant cette singulière maladie, qu'on pourrait appeler *chromotophobie,* ne se déclare que pour les façades des édifices. Chez soi chacun s'entoure de tentures et de tapis colorés; les meubles sont de tons souvent violents; on aime les fleurs, les tableaux; on aime la couleur du vin, et les poëtes chantent le jus vermeil, ainsi que les yeux bleus, les lèvres rouges et les cheveux d'ébène! Tout enfin autour de nous vit par sa couleur autant que par sa forme, et cette expansion de l'art s'arrête subitement devant le seuil des maisons et des palais, c'est-à-dire devant tout ce qui constitue une ville! Les longues suites de moellons gris et de pierres blanches rangés à la queue leu leu vous refroidissent immédiatement, et pour un peu le joyeux Polichinelle se transformerait en croque-mort!

Mais, chose étrange! ces Parisiens, ces Français qui frémissent quand ils voient dans leur pays un petit coin de palais orné d'un marbre, admirent, dès qu'ils sont en Italie, les monuments les plus bariolés : Sainte-Marie-des-Fleurs, le campanile du *Giotto,* ou Saint-Marc de Venise les transportent d'admiration, et ils n'ont plus assez de mots pour exprimer leur enthousiasme! Quelle est la cause de ce phénomène? Il y en a deux, je crois: c'est que, d'abord, les monuments sont déjà vieux et que

tout ce qui est vieux en art est de droit magnifique; puis ensuite, c'est que les villes d'Italie sont plus colorées que Paris, que les rues sont moins droites, que, grâce à Dieu, le pittoresque y réside encore, et que les marbres et les mosaïques semblent faire partie intégrante de l'ensemble. Ici les rues sont froides, les maisons tristes et régulières, et une tache de couleur qui éclate solitairement fait l'effet d'un air de trompette dans la chambre d'un malade.

Mais est-ce la faute du monument coloré? n'est-ce pas plutôt celle des maisons grises, et, au lieu de blâmer celui qui cherche à mettre un peu de gaîté et de joie dans un art qui doit être grand, mais qui peut être aimable sans déchoir, faudrait-il pas mieux l'encourager et profiter de son exemple, de son dévouement peut-être, pour chercher à répandre dans notre bonne ville quelques-unes de ces charmeresses couleurs, qui réveillent la vue et l'entrain comme le grand air sain et oxygéné réveille les forces et l'appétit?

Laissez donc venir ici le renouveau des bons siècles! Laissez vos yeux se réjouir aux rayons dorés, laissez votre âme s'échauffer aux vibrations de la couleur, et, peuple grec par le goût, peuple latin par le cœur, peuple gaulois par le sang, retrouvez l'héritage des Grecs, des Romains et des Francs, c'est-à-dire l'amour du ciel bleu, l'enthousiasme de la passion, l'insouciance de la gaîté; ce qui veut dire en art : couleur, foi et audace! Alors vous ferez vos maisons moins blanches et vos palais plus radieux!

Vous ai-je convaincu? Non. Vous supposez que je puis avoir raison si je bâtissais en Italie; mais vous persistez à croire que j'ai tort parce que je bâtis à Paris! On vous a dit que les marbres se ternissaient ici, que les ors

se fanaient et que les pierres se noircissaient, tandis que sous les ciels cléments les chatoiements du premier jour restaient immaculés! Il y a bien du vrai là dedans; mais il y a encore plus de faux : le vrai est que les pierres et les marbres blancs prennent sous le soleil du Midi une teinte chaude et dorée qui nous fait ici défaut; mais les tons des marbres de couleur ne se conservent pas plus à Palerme qu'à Paris. Cela dépend des matériaux employés et de la climatologie spéciale des cités. A Venise, où l'humidité saline règne toute l'année, les marbres se rongent un peu; mais s'imprègnent de cet air salin qui fait ressortir les tons inégalement, il est vrai, mais avec puissance. A Rome les marbres grisonnent; à Florence ils pâlissent; à Athènes ils se jaunissent; cela dépend, je l'ai dit, du climat, mais surtout de la nature des marbres mis en œuvre. Les verts antiques, les africains, les portasanta se conservent assez bien, ainsi que le granit et les porphires; tandis que les brèches violettes, les brocatelles ou les griottes perdent la plus grande partie de leur éclat. Il en est absolument de même à Paris : les granits roses offrent une grande résistance aux variations de la température, témoin les deux grandes colonnes de granit d'Aberdeen qui sont placées à l'entrée de la rampe douce de l'Opéra. Le marbre rouge de Sampan, le vert de Suède et plusieurs encore gardent presque intacte leur coloration primitive; d'autres, au contraire, comme le Sarancolin ou les pierres dures de l'Échaillon ou du Jura, blanchissent promptement et semblent morts. Ici, comme là-bas, il y a des matériaux résistants et d'autres passagers. Il faut donc savoir choisir et employer les marbres qui durent; c'est affaire de pratique. A l'Opéra, quelques-uns

se sont fanés, d'autres, au contraire, ont gardé la tonalité douce et harmonieuse que j'avais cherchée, et ceux-là doivent être surtout mis en œuvre. Chose assez remarquable! presque tous les marbres qui se conservent à l'extérieur proviennent des régions plus froides que Paris : le Jura, l'Écosse, la Suède, la Belgique, la Finlande fournissent ces matériaux persistants. Eh bien, nous n'avons qu'à choisir ceux-là; il ne manque pas de carrières dans le nord de l'Europe, et si nous voulons que nos monuments restent colorés, nous n'avons qu'à nous fournir aux bons endroits.

Mettons donc de côté ce faux axiome que les marbres ne peuvent s'employer au dehors que dans les régions chaudes, et reconnaissons que les marbres peuvent s'employer partout, pourvu que le choix en soit judicieux. Si notre soleil teinte en gris nos pierres, s'il rend nos matériaux moins chauds que ceux exposés au soleil du Midi, il harmonise néanmoins le tout dans une gamme fine et délicate qui, moins ardente que celle de la Sicile, n'en a pas moins un très-grand charme et une vivacité suffisante.

Que chacun donc recherche les marbres et les mosaïques; que chacun se rende compte des effets produits par le temps, et, instruits bientôt par les leçons de l'expérience, nous pourrons employer à Paris une palette marmoréenne assez persistante pour se transmettre aux générations qui nous suivront.

La polychromie naturelle, c'est-à-dire la polychromie faite au moyen de matériaux, est donc possible en nos climats, et c'est faire œuvre d'artiste que de chercher à lui donner droit de cité. J'ai cherché; que d'autres

cherchent aussi; que nos jeunes confrères stimulent un peu le goût public, et peut-être dans un quart de siècle verra-t-on Paris tacheté par-ci par-là de marbres et de mosaïques éclaircissant notre ciel un peu terne et nos rues un peu tristes! L'art ne perdra rien à cette transformation : il n'est pas besoin d'être guindé pour être savant; il n'est pas besoin d'être pédant pour être artiste.

La polychromie a donc le droit de se produire à Paris, et si quelques classiques endurcis se sont formalisés à la vue des marbres de l'Opéra, ils ont imité en cela les bonnes gens qui se sont formalisés lorsque le gaz a remplacé la chandelle et lorsque les chemins de fer ont remplacé les coucous.

La façade est trop riche! Voilà le gros reproche qui ne m'a pas été épargné. A vrai dire, je me demande pourquoi? Il y a au monde mille monuments ayant des façades bien plus riches que celle de l'Opéra, et auxquelles on n'a jamais pensé à faire ce reproche : la façade de Saint-Marc de Venise, celle de la cour du Louvre, le portail de Saint-Eustache, la Chartreuse de Pavie, la Bibliothèque de la Piazzetta, que sais-je enfin? Je vois partout, dans tous les siècles, dans tous les pays, d'innombrables monuments bien plus surchargés de sculptures ou bien plus ornés de marbres que la façade de l'Opéra, et chacun s'extasie sur les pierres dentelées de ceux-ci et sur les matériaux précieux de ceux-là! Si je demandais le pourquoi rationnel de ces jugements divers, je crois que j'embarrasserais fort ces juges illogiques. Je soupçonne que le bruit de cette richesse outrecuidante s'est répandu lorsque l'on a su que j'employais des marbres et quelques dorures. Comment des marbres? comment des ors? là où

nous ne voyons ordinairement que de la pierre! mais cet architecte est un gaspilleur qui veut mettre sous nos yeux tous les trésors de Golconde! — Il est vrai que les marbres que j'ai mis en œuvre ne coûtent guère plus cher que la pierre dure; il est vrai que j'ai dépensé près de huit cents francs pour dorer la façade! Cette prodigalité devait être vertement tancée. « Voyez le théâtre de la Porte-Saint-Martin (l'ancien), voilà une façade simple, voyez celle de l'Opéra-Comique, qui a une marquise coupant en deux les colonnes (marquise que vous n'avez même pas) et celles du théâtre de Montparnasse et du Caveau des aveugles, ce sont des façades d'une grande simplicité, monsieur; il fallait vous en inspirer et joindre la pondération à cette simplicité de bon goût! »

Voilà qui est bien dit, et je n'ai que ce que je mérite. Je m'étais imaginé qu'un théâtre devait avoir un aspect plus gai que celui d'une prison, comme une femme qui est au bal doit avoir l'air plus pimpante qu'une maritorne qui lave la vaisselle. Il paraît que je me suis trompé et qu'il faut remplacer maintenant le rideau d'avant-scène par les tentures des pompes funèbres!... Mais pourtant, bonnes gens, raisonnons un peu, et voyons les édifices qui, logiquement, doivent avoir un front sévère ou une face souriante.

Je commence par les plus sombres : la morgue et la prison. Il est évident que là des marbres et des ors seraient mal placés, et si jamais je construis un pénitencier, je vous assure que je ferai une façade si lugubre qu'il sera moins triste d'être dans le bâtiment que d'en voir le dehors! Après la prison viennent les hôpitaux, les casernes, les séminaires; ça ne doit pas être très-gai non

plus parce qu'on se trouve là dedans entre confrères, et vous savez, les confrères ne sont pas comme les augures; ils ne rient pas quand ils se rencontrent. Puis les tribunaux, les palais de justice, qui peuvent être non plus grognons, mais seulement graves; ensuite les bibliothèques qui peuvent sourire un peu; après : les hôtels de ville qui, représentant une cité, doivent avoir comme un uniforme de gala; puis les musées qui réclament déjà la richesse. C'est l'art qui y séjourne, et l'art ne doit pas être entaché de pruderie; il faut seulement que la richesse soit quelque peu digne, parce que si l'art peut danser la gavotte ou le menuet, il doit se garder du cancan. Après le musée vient le palais du souverain (du temps où il y en avait); celui-là représente le pays, comme la maison de ville représente la cité, et si l'habit de gala de l'un peut n'être encore qu'une demi-toilette, l'habit de gala de l'autre doit resplendir et étinceler. Le palais du souverain c'est l'église des bons dieux d'ici-bas, et si ceux-ci ne sont pas éternels, il ne faut que mieux les recevoir quand ils sont de passage. Vient ensuite l'église du bon Dieu d'en haut qui peut bien être une grange, mais qui peut aussi être un temple magnifique; non pas que ce temple doive lutter avec les splendeurs du ciel; mais parce qu'il doit indiquer que les fidèles n'ont pas ménagé leurs offrandes pour honorer la divinité. Je sais bien que de notre temps, sauf l'église du Sacré-Cœur qui tente l'aventure, les églises s'édifient plutôt par un arrêté du préfet que par les souscriptions des chrétiens; mais on peut continuer le principe de la tradition. Enfin, où le luxe doit se manifester avec le plus d'abondance, c'est dans le théâtre; je ne parle pas, bien entendu, des théâtres

forains ou des petites salles secondaires; je parle des grands théâtres monumentaux, tels que les salles d'opéra des villes capitales. L'Opéra est non-seulement « le Temple du plaisir », c'est aussi, et surtout, le Temple de l'art et d'un art particulier qui parle aux yeux, aux oreilles, au cœur et aux passions; c'est-à-dire qui met en jeu toutes les richesses de l'organisation humaine. Il faut que cette exubérance de sensations se produise dans un milieu favorable et que cette abondance d'impressions qui jaillit du drame lyrique soit encore complétée par l'impression d'abondance qui jaillit de l'architecture.

Comment, messieurs, vous passez votre frac noir et mettez la cravate blanche! comment, mesdames, vous apparaissez à l'Opéra avec les épaules nues, des diamants au cou, des fleurs sur la tête et la soie autour du corps! Vous avivez l'éclat de vos yeux et la grâce de votre sourire, vous êtes belles enfin; et vous consentiriez à traîner votre élégance, votre charme et vos atours, dans un monument qui, de son côté, ne serait pas en fête pour vous recevoir? Cela ne se peut; lorsque le moindre petit bourgeois du Marais reçoit chez lui, il allume ses bougies, et met des fleurs sur son palier, et lorsque Paris, lorsque la France reçoit l'univers entier dans le palais élevé à la gloire des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, vous voudriez qu'elle ne fît pas ce que fait un simple particulier, c'est-à-dire qu'elle ne mît pas l'édifice dans lequel elle convie en harmonie avec les hôtes qui sont conviés? Les diamants et les parures des uns réclament les marbres et les dorures dans l'autre, et l'architecte qui, dans ce cas, n'userait pas des ressources décoratives qui sont mises à sa disposition, devrait passer pour un maladroit sinon pour un mal appris!...

Mais entendons-nous bien : je dis richesse et non pas prodigalité; je dis luxe et non pas dévergondage; quelques roses parent une jeune fille, un boisseau de dalhias ensevelirait la pauvrette. N'allez pas trop loin et ne dépassez pas le but; mais convenez seulement que si l'architecture peut devenir vivante et colorée, c'est dans un opéra surtout que la carrière est ouverte.

Voyons maintenant un peu la façade du nouveau théâtre et rendons-nous compte de ce luxe soi-disant exagéré. Cela sera bien simple; il ne s'agit que de procéder par comparaison et celle qui vient le plus naturellement à l'esprit c'est le Garde-Meuble ou la colonnade du Louvre qui, pour le public du moins, ont quelque parenté avec le nouvel Opéra. Pour simplifier la comparaison, je supprime l'attique, qui n'existe pas dans les deux monuments cités, et je fais ensuite cette facile opération : j'enlève, par la pensée cela va sans dire, la claustra en marbre des baies et, si vous voulez, les groupes et les statues du soubassement. Que reste-t-il? une colonnade qui est tout aussi simple que celle du Louvre, un soubassement qui est plus simple que celui du Garde-Meuble. Il y a bien dans la frise trois plaques de marbre rouge et un rinceau courant; mais, sauf ces détails, on ne trouve plus que des fûts, des chapiteaux, des arcades et des frontons, ni plus ni moins ornés que ceux des monuments qui nous servent de comparaison et qui ont toujours passé pour être sévèrement composés. Ce que je dis là est positif, n'est-ce pas? et ce n'est pas de ce côté qu'il faut chercher le luxe et la surabondance.

Le soi-disant excès de richesse de la façade vient donc seulement et absolument des groupes du bas et de

l'ordonnance entre les grandes colonnes. Cela se réduit déjà singulièrement. Je passe vite sur les statues et groupes du rez-de-chaussée. Il y en a dix fois plus au Louvre, à l'École des Beaux-Arts, et il y en aurait presque autant à la colonnade du Louvre si l'on avait placé sur les piédestaux d'attente les groupes qui devaient s'y trouver. D'ailleurs ce n'est pas cela qui a offusqué les yeux; ce sont seulement les marbres de la loggia et les dorures des bustes et des chapiteaux.

Eh bien! je reviens à ce que j'ai dit en commençant ce chapitre, que le grand étage devait avant tout s'indiquer à la vue et dominer la composition. Pour arriver à cet effet, non-seulement les dimensions devaient être prépondérantes, mais encore la coloration devait, ou du moins pouvait être employée utilement. C'est ce qui a eu lieu; c'est ce principe qui m'a conduit, et je n'aurais eu que cette intention que cela aurait pu suffire pour me faire absoudre; mais j'ai été guidé par une autre idée que j'ose dire plus typique et plus nouvelle. Je n'ai pas voulu que ces grands portiques, qui écrasent les yeux par leur hauteur, restassent béants et inoccupés; j'ai voulu que des espèces de tentures, de rideaux, vinssent s'agencer dans les entre-colonnements afin de garantir d'abord un peu la loggia de la pluie et du vent, et afin surtout que le monument parût habité. C'est cette claustra, ce sont ces grandes portières à jour qui donnent du mouvement et de la vie à l'édifice. Au lieu de ces grands péristyles plus pompeux que rationnels, j'ai voulu un portique abrité et habillé, qui réchauffât le regard, et fît, je le répète, l'office de grands rideaux adaptés à des fenêtres monumentales.

Pour compléter cette idée, aussi pratique que je veux

la croire originale, il fallait que ces rideaux construits fussent d'un aspect différent du corps même de l'édifice; il fallait qu'ils fussent colorés et légèrement travaillés afin de bien donner à la vue non pas l'impression d'une construction faisant partie intégrante de la façade, mais bien celle d'un remplissage élégant et souple. C'est donc alors que j'ai employé les marbres, que j'ai semé par-ci par-là quelques dorures et que j'ai tapissé enfin le monument par ces divisions marmoréennes comme on étend de grandes et chaudes draperies aux vastes baies d'une salle de fêtes.

Et c'est tout! la richesse de la façade de l'Opéra se borne à cette adjonction, adjonction originale, je le redis, et c'est parce que j'ai coloré ainsi logiquement l'édifice que l'on a crié presque au scandale!

Je m'arrête; que les gens de bonne foi me jugent; moi, je me suis jugé sur ce point et ne me suis pas condamné, et si j'ai l'occasion de refaire un autre grand théâtre, vous verrez que je serai récidiviste!...

Il ne reste plus qu'à examiner la quatrième critique, celle qui veut transformer l'Opéra en un dressoir chargé de bibelots ou en une grande cheminée avec sa garniture; mais, tout bien pesé, ça ne vaut pas la peine de s'en préoccuper; il y a longtemps déjà que le peuple, né malin, s'amuse à comparer les monuments avec quelques objets usuels, et la manie est en somme trop innocente pour qu'on s'arme contre elle. On a dit que le Panthéon ressemblait à un gâteau de Savoie, que la colonne Vendôme avait l'air d'un mirliton, et que le campanile du Giotto n'était qu'une pièce de nougat montée; puis les clarinettes de Saint-Sulpice, puis les malles des théâtres du Châtelet,

puis le bonnet de coton du Tribunal de Commerce... Il y a bien peu d'édifices qui aient échappé à une comparaison plus ou moins triviale et ils n'en ont éprouvé aucun préjudice. Mettons donc que l'Opéra ressemble à une cheminée comme l'Italie ressemble à une botte. Cette ressemblance à diverti celui qui l'a inventée; elle a fait sourire ceux à qui on l'a dite; je la considère comme étant suffisamment juste! *Alleluia!* tout est donc pour le mieux!

J'en ai fini avec les critiques faites à la façade et l'on me rendra cette justice que je me suis défendu à ciel ouvert et sans aucune modestie. Je vais être moins modeste encore en signalant quelques détails, vus peut-être par les délicats et les artistes, mais qui n'ont guère, je crois, frappé les yeux de la foule. Du moment où je juge mon œuvre, je ferais acte de lâcheté si je ne disais pas ce que j'y trouve de bon; mais je vous assure qu'il faut un réel courage pour se tenir à soi-même l'encensoir sous le nez. Il y a un certain charme à se défendre quand on vous attaque, mais il n'y a pas grand plaisir à se mettre sur un piédestal, sur un tabouret même, quand personne ne songe à vous renverser.

Je monte malgré cela sur mon petit marchepied et je commence... Non, je ne pourrai jamais vous dire que les clefs des arcades du rez-de-chaussée sont, *à mon avis,* de petits chefs-d'œuvre, — et que je les recommande à l'examen des gens de goût; je ne pourrai jamais vous dire que j'ai fait une grande invention d'une chose qui est bien minime pourtant : ce sont les astragales des colonnes grandes et petites. Au lieu de ce tore et de ce filet traditionnels, qui, depuis deux mille ans, cou-

ronnent sans exception tous les fûts des colonnes, j'ai placé, et c'est là la hardiesse et la nouveauté, une succession de diverses moulures qui se relient au chapiteau et accompagnent le fût; j'ai même fait une opération analogue au-dessus des bases des colonnes. C'est peu de chose, n'est-ce pas? eh bien! je ne donnerais pas ces petites idées-là pour d'autres bien plus grandes... Décidément, je m'arrête; d'abord parce que je ne sais pas comment vous expliquer tout ce que je trouve de bon et de beau dans la façade, et qu'en résumé j'ai grande envie de dire que je trouve tout bien et tout bon...

Tout! sauf cependant plusieurs parties qui me chagrinent sans cesse quand je les regarde et pour lesquelles il faut bien que je confesse que je n'ai pas réussi.

Ah! cela me soulage! Je vais donc pouvoir enfin écrire et dire tout haut ce que je pense tout bas depuis déjà plusieurs années; il me semble que lorsque mes aveux seront faits, je trouverai les défauts moins grands.

Eh bien! le défaut capital de la façade c'est l'attique, dont la proportion est mauvaise! Il est trop haut, d'au moins 50 ou 60 centimètres; — et voici ce qui m'a conduit à ce méchant résultat :

Lors du projet primitif, le monument était couronné par une simple balustrade qui n'écrasait pas le grand étage et lui laissait toute son importance; puis une terrasse couvrait la loggia en s'arrêtant au mur du foyer. — Ainsi composée, la façade était plus légère, se *tenait* mieux et était terminée par les deux frontons circulaires qui se silhouettaient en partie sur le mur du fond. Elle avait un couronnement qui ne manquait pas d'élégance.

Mais pendant que les fondations se construisaient, les maisons de la place de l'Opéra et de la rue Auber s'élevaient rapidement et à des hauteurs inusitées jusqu'à ce jour; j'avais compté qu'elles ne dépasseraient pas la hauteur réglementaire de $17^{m}50$; elles en ont atteint je crois 23. Mon pauvre Opéra, déjà placé sur un terrain descendant et en retraite des maisons faisant l'angle du boulevard, allait, par suite de ces grosses bâtisses, diminuer sinon de grandeur au moins de proportion. Le monument n'allait plus être le théâtre, mais bien le Grand-Hôtel. C'est alors que j'ai maudit et le préfet et les financiers, qui, sans pitié pour l'Opéra, l'enfermaient comme dans une grande boîte. Du reste, comme le théâtre dépendait du ministre d'État et que les grosses maisons dépendaient de la Ville, il n'y avait pas de chance pour que les deux administrations s'entendissent. Que faire? je pris le parti d'avancer le mur du foyer au niveau de la colonnade et de couronner la façade par un attique; de cette façon au moins la masse du monument serait plus élevée et pourrait lutter avec moins de désavantage contre ses gigantesques voisins.

Mais, pour gagner le plus de hauteur possible, j'ai forcé un peu trop celle de l'attique. Je ne puis que regretter ce qui est fait; il est trop tard pour y revenir.

Cependant, dès le principe, je m'étais aperçu de ce défaut et j'avais cherché à le corriger, sans changer toutefois la hauteur totale. J'étais parvenu à ce résultat, incomplet sans doute, mais néanmoins déjà satisfaisant au moyen d'un artifice d'optique; j'avais divisé l'attique par une grande bande de marbre horizontale qui, paraissant se relier au chéneau du grand ordre, surélevait

celui-ci à la vue et diminuait par contre l'élévation de l'attique. Lorsque la façade fut découverte, le marbre, de valeur assez intense, remplissait suffisamment l'office qui lui était destiné; mais ce marbre était mal choisi; c'était du Sarrancolin, matière qui ne se conserve pas à l'air et perd très-promptement sa couleur. Il en est résulté que la pierre se noircissant et le marbre se pâlissant, ils ne se distinguèrent plus guère l'un de l'autre et que l'attique reprit aux yeux ses dimensions primitives. Ce défaut pourra se corriger et, si j'en ai quelque jour les moyens, je remplacerai le bandeau en Sarrancolin par de la pierre rouge de Sampan qui, elle, conserve à peu près toute sa tonalité. Il est possible alors que l'artifice que j'ai imaginé suffise, pour le plus grand nombre, à déguiser un peu la hauteur trop grande de l'attique.

Le regret causé par ce défaut est d'autant plus grand que je puis voir à mon gré l'attique se diminuer et revenir à de meilleures proportions. Je n'ai pour cela qu'à me placer à peu près au pied du grand perron, et de préférence à l'un des côtés; immédiatement alors la saillie de la corniche cache la partie inférieure de l'attique, et le monument gagne d'une façon très-sensible. Du reste, à mon avis, ce point de vue est l'un de ceux auxquels il faut se placer pour considérer l'édifice sous un de ses meilleurs aspects. Tout se tient, se groupe avec fermeté, et les saillies, très-prononcées dans cette vue de trois quarts, donnent à la façade une grande puissance et un grand mouvement.

Indépendamment de la hauteur trop forte de l'attique, je ne suis pas très-satisfait de sa décoration. Dans le principe, je l'avais composé avec un seul grand bas-

relief sur fond d'or, qui courait tout le long de la façade, et c'est ainsi qu'il était indiqué dans le modèle qui a été exposé en 1862. Mais j'ai eu le tort de soumettre cette idée à diverses personnes et le tort encore plus grand de suivre les conseils qui me furent donnés à ce sujet, et au lieu de cette disposition, qui ne manquait pas d'unité, je coupai l'ensemble par des divisions verticales correspondant à celles de la façade. — Je pensais en agissant ainsi donner plus d'importance à cette façade au détriment de l'attique, parce que je plaçais, au-dessus de chaque groupe de colonnes, des motifs de sculpture qui devaient prolonger celles-ci et faire pour ainsi dire s'élever la colonnade jusqu'au couronnement général. Malheureusement, ces motifs de sculpture d'une exécution et d'un goût parfaits, et qui font honneur à leur auteur M. Maillet au point de vue de la sculpture, ont été indiqués avec trop de finesse et trop de détails. Aussi, au lieu de prolonger les fûts des colonnes par une masse claire, ils se sont confondus avec les panneaux de l'attique et ont perdu ainsi la première des qualités qu'ils devaient avoir, celle de constituer des points lumineux, coupant tout le couronnement de la façade. A cela, il n'y a plus de remède; on ne recommence pas un monument quand il est terminé; mais si quelques confrères se trouvent dans le même cas que moi, je les supplie de rechercher s'ils ne doivent pas remplacer les sculptures statuaires par des sculptures ornementales et architecturales, pour lesquelles on a bien plus de liberté comme étude et comme composition.

Dans tous les cas, il faut reconnaître que les parties de l'attique qui s'élèvent au-dessus des frontons circu-

laires sont bien près d'être absolument mauvaises. Cela paraît lourd, se relie mal avec le reste de l'édifice, et rend tout à fait illogiques les deux frontons qui viennent se coller au devant d'elles : Du reste, cette partie est assez difficile à étudier et encore maintenant, tout en n'étant pas satisfait de ce qui existe, je ne sais trop ce que je pourrais faire pour le rendre meilleur.

Tout cela vient en résumé d'une modification faite après coup, et en architecture, comme dans tous les arts, il faut que la composition primordiale soit faite de jet. Il faut éviter autant que possible les adjonctions postérieures et surtout peut-être, en suivant parfois les conseils que l'on demande, refuser impitoyablement les conseils que l'on ne demande pas.

Voilà le gros défaut de la façade; mais il en est encore quelques autres petits que je dois aussi signaler. Les masques du couronnement sont trop lourds, les chapiteaux du grand ordre, bien conçus dans leur ensemble, pèchent dans quelques détails, notamment dans l'espèce de lyre qui entoure le fleuron de l'abaque; c'est gros et court; mais ce qui est surtout à blâmer, ce sont les modillons placés dans les corniches des frontons circulaires; ces espèces de râteliers mal plantés écrasent les sculptures et font papilloter et corniche et fronton. J'ai hésité longtemps avant de les employer; puis je me suis décidé à les mettre; c'est une faute; mais heureusement elle est réparable, car rien n'est plus facile, sinon de supprimer ces modillons importuns, au moins de les changer de forme de façon à les rendre légers et à ne pas avoir leur face dans un plan vertical.

Je pourrais bien parler aussi de la proportion des

grands groupes de couronnement, modelés par Gumery. Mais, malgré mes fréquentes observations à ce sujet, j'avoue ne pas être encore bien édifié sur ce point. Sont-ils trop grands? sont-ils trop petits? ont-ils une juste mesure? je l'ignore vraiment, et cela dépend beaucoup des jours où je regarde et des distances auxquelles je me place. J'ai interrogé bien souvent quelques confrères sur cette question, et leurs réponses ont été aussi variables que mes impressions; peut-être plus tard cette question sera-t-elle résolue.

Je ne trouve plus maintenant rien de mauvais à signaler dans la façade; mais d'après ce que je viens de dire on voit que je ne la regarde pas absolument comme parfaite. C'est au surplus, de tout l'Opéra, la partie qui me donne parfois d'assez violents regrets, non pas tant à cause des défauts que j'y remarque, qu'à cause de l'impuissance où je suis maintenant d'y remédier. Malgré cela, malgré les incorrections de détails qui existent, et malgré quelques notes fausses qui détonnent dans l'harmonie générale, je considère la façade de l'édifice comme étant la partie la plus typique et la plus personnelle de l'œuvre entière, et dût-il y avoir encore plus de défauts dans cette façade, j'aurais toujours quelque fierté à l'avoir composée. A côté de lourdeurs regrettables, il y a des élégances parfaites, et n'eussé-je fait que la loggia du premier étage et employé des marbres de divers tons, que je croirais avoir rempli largement mon devoir d'artiste, en me trompant quelquefois, il est vrai; mais en allant hardiment sans trop suivre les chemins battus!

Ah! vous tous qui êtes sans pitié pour les erreurs des architectes, vous êtes-vous dit ceci : que seuls, peut-être,

parmi les artistes et les producteurs ils doivent réussir de prime abord! Pour eux point de répétitions, point de retouches, point de ratures! Ils travaillent au jour le jour, devant les yeux du public, et ne voient en somme leur œuvre que lorsqu'elle est terminée. Qui d'entre vous voudrait accepter cette terrible responsabilité? Est-ce vous, auteurs dramatiques ou lyriques, qui pouvez modifier votre œuvre au fur et à mesure qu'elle s'étudie? Est-ce vous, peintres, qui laissez et reprenez à votre choix vos cartons et vos toiles et qui ne livrez vos tableaux que lorsque vous les jugez parfaits? Est-ce vous enfin, écrivains, qui pouvez corriger votre copie et vos épreuves jusqu'à ce que vous soyez satisfaits? Tout, en somme, ne se fait ici-bas qu'au moyen d'essais : on essaie les bottes et les habits avant de les livrer; le cuisinier goûte ses sauces avant de les servir; les architectes seuls doivent aller sans tâtonner et, sans hésiter, mettre du premier coup la balle dans le milieu de la cible. Quant à moi, j'ai mis quelques balles en dehors du but! N'importe! malgré cela je remporte mon carton de tir sans trop rougir de ma maladresse!...

TROP D'OR! TROP D'OR!

« Trop d'or! trop d'or! » voilà ce qui s'est dit et répété bien souvent au sujet de la salle de l'Opéra et au sujet du foyer, et l'on a supputé avec effroi les sommes englouties et l'abondance de ces flots dorés que je faisais rouler dans mon grand tonneau des Danaïdes!

« Trop d'or! » ont dit les journalistes! « Trop d'or! » ont dit les financiers, et les braves bourgeois, et les députés, et les Parisiens, et les provinciaux! « Trop d'or! cet architecte nous ruine et dilapide les finances de l'État!... » Quelques artistes seuls, quelques clairvoyants n'ont pas été du même avis, et non plus, je crois, le personnel du ministère des travaux publics qui, mieux que tous, savait à quoi se réduisait cette prodigalité, déclarée si ruineuse!

Nous allons, si vous le voulez bien, examiner ensemble cette petite affaire; mais pour que les gens épouvantés n'aient plus rien à répondre, je laisserai pour l'instant de côté ce qui se rapporte seulement au goût, c'est-à-dire à la question artistique, me réservant d'y revenir plus tard, et je ne m'occuperai que de la question matérielle et financière.

Ce chapitre n'est donc pas destiné à ceux qui me reprochent seulement d'avoir doré le monument, mais qui ne me reprochent pas la dépense (en cherchant bien, peut-être peut-on trouver quelques-unes de ces bonnes âmes qui ne sont pas plus d'à demi mécontentes). Ce chapitre, dis-je, n'est pas destiné à ceux-ci, mais bien à ceux-là qui se préoccupent beaucoup moins de l'effet des salles que des sommes qui ont été gaspillées. Pour leur rendre quelque tranquillité d'esprit, je leur donnerai des dimensions et des surfaces comparatives qui, je l'espère, les satisferont autant qu'elles les étonneront, et je leur dirai, non pas à un centime près, mais absolument et exactement les sommes dépensées. Ces dimensions et ces dépenses, si certains incrédules doutaient de moi, pourront se contrôler à la Cour des comptes, au ministère, aux archives de l'Opéra et même sur les planches auxquelles ce texte est annexé. Alors chacun pourra bien voir que ces pactoles qui se déversaient dans le monument n'étaient en fait que de petits ruisseaux qui n'ont même pas pu arriver à faire une modeste rivière.

Si je ne craignais pas que l'on m'accusât d'émettre un paradoxe, je dirais tout d'abord, en commençant, qu'il n'y a pas d'or à l'Opéra! Ce ne serait pas tout à fait juste, je le sais; mais ça serait, en somme, plus juste que de dire qu'il y en a, puisque les trois quarts au moins de ce qui semble doré n'est autre chose qu'une simple peinture à l'huile!...

Ne vous récriez pas! c'est ainsi. Cet or qui vous choque n'est presque toujours qu'un peu d'ocre jaune qui, passé à trois couches, coûte environ dix-sept sous le mètre. C'est cet ocre jaune, un peu mélangé avec du gris

et du rouge, qui trompe vos yeux et vous fait crier au scandale et à la prodigalité!

Il y a en France deux procédés principaux employés pour la dorure : ou bien la dorure en plein, ou bien celle en rehaussé. La dorure en plein, comme son nom l'indique, recouvre la surface entière des ensembles que l'on veut dorer; la dorure en rehaussé ne couvre que quelques parties de cet ensemble : filets, côtes de feuilles, contours d'ornements, etc. Le premier procédé donne naturellement une plus grande impression de richesse que le second, qui n'est pas sans présenter quelques maigreurs. Il faut dire que le plus souvent cette dorure en rehaussé s'emploie sur tons blancs. On en a fait un fréquent usage sous le règne de Louis XV et sous les dernières années du règne de Louis-Philippe, où le blanc et or était la gamme de tous les cafés et de tous les salons de parvenus. Maintenant, bien que le goût ait un peu changé, heureusement, on se sert encore souvent de ce procédé de dorure, toujours un peu mesquin d'apparence.

Mais, entre ces deux procédés, il s'en rencontre un autre qui, bien qu'à peu près délaissé en France, a été fréquemment employé en Italie, surtout à l'époque de la Renaissance, alors que les artistes avaient tous inné le grand sentiment décoratif. Ce procédé, appelé *dorure à l'effet,* n'est qu'une espèce de rehaussé, non plus appliqué sur des contours définis, mais bien sur des parties de surfaces qui, par leur position, doivent recevoir les reflets et les brillants de la lumière; puis, ce qui complète et caractérise surtout ce genre d'emploi, c'est que la tonalité générale des parois qui reçoivent les ors, au lieu

d'être blanche ou d'un ton qui ne fait pas partie de la gamme des ors, est au contraire peinte dans la valeur exacte que ces ors auraient dans les ombres ou les demi-teintes. De cette façon tout l'ensemble se tient et s'harmonise à ravir, et, à moins d'avoir les regards très-proches des parties ainsi exécutées, l'impression générale est que l'or est mis en plein sur les parois, figures et ornements traités par ce procédé.

Il faut, il est vrai, pour arriver à ce résultat, que cette teinte de fond soit d'une qualité particulière et ait bien la valeur exacte des ors non éclairés. On arrive facilement à composer cette teinte, qui, suivant les cas, peut et doit même être graduée ou modifiée et qui influe d'une façon singulière sur l'aspect général de la coloration des ors. Ce moyen, comme on le voit, est fort simple, et des yeux un peu exercés trouvent bientôt les nuances qui conviennent et qui harmonisent puissamment la décoration. Au lieu de ces ors toujours criards et aigus lorsqu'ils sont neufs, on obtient des ors doux, fondus et bien plus simples d'effets que les premiers, et au lieu d'être, en somme, un peu l'esclave d'une matière riche et brillante, mais qui impose ses défauts comme ses qualités, on en devient le maître et on la manie à son gré et suivant son sentiment de coloriste.

Ainsi donc, au point de vue artistique, le procédé de dorure à l'effet a des avantages indiscutables, et, quant à moi, je le préfère, au moins dans notre siècle où l'on veut jouir vite, à la dorure en plein, qui n'est réellement belle et puissante qu'après qu'elle a été ternie par le temps et l'usage. La dorure à l'effet donne immédiatement cette apparence d'ors un peu effacés et pendant de

longues années elle gagne encore en harmonie comme en richesse grave et puissante.

Cet effet est sensible dans quelques salles du palais Pitti et dans celles du grand palais ducal, à Venise, qui, ornées de cette façon, conservent encore, après deux siècles peut-être, mais en tout cas après de nombreux ans, une force de coloration et une largeur d'aspect qui séduisent le regard.

Il est évident cependant que, pour tirer le meilleur parti possible de ce procédé, il faut s'en servir avec intelligence, c'est-à-dire qu'il faut savoir bien choisir les touches à rehausser, et graduer surtout l'importance de ces rehaussés, de telle sorte que ceux qui sont presque sous les yeux cachent une plus grande partie de la teinte de fond que ceux qui en sont éloignés; il faut même que quelques endroits soient dorés en plein afin que l'on ne sente pas l'artifice, et que de cette dorure pleine on arrive peu à peu à des points de dorure de plus en plus espacés. Il faut enfin, pour ainsi dire, que l'on touche du doigt à ce qui est vrai, tandis qu'on ne touche que du regard à ce qui est factice. C'est ainsi que l'on opère dans les panoramas, où les premiers plans sont formés par des objets réels, qui se relient peu à peu aux plans suivants, tracés seulement de façon à faire illusion. Grâce à ce procédé la vue s'étend sans secousses de la réalité au mirage, et l'impression de la vérité est saisissante. Cet effet se produira donc s'il est habilement ménagé dans les exemples de dorure à effet, et, trompé par les yeux, le spectateur s'écriera : « Tout est en or! »

C'est ce qui a lieu à l'Opéra où le mirage existe, et c'est en somme un éloge indirect qui m'est adressé puis-

que j'ai si bien réussi à déguiser une misère relative sous une richesse apparente.

Au surplus, cette impression est presque nécessairement ressentie, et, à moins d'un examen attentif, il faut être prévenu du procédé pour le reconnaître; j'en parle par expérience. J'avais déjà vu bien souvent jadis, à Florence et à Venise, des salles ainsi traitées sans m'apercevoir de ce moyen de décoration; il y a plus même; j'avais fait, il y a bien longtemps déjà, une aquarelle de la grande salle du palais ducal, dans laquelle j'avais passé près de trois journées, et, n'ayant pas l'esprit éveillé sur ce point, j'avais copié et parois et plafonds sans me douter qu'ils n'étaient pas dorés en plein. Ce n'est qu'il y a dix ans, dans un de mes voyages en Italie, que je découvris tout à coup cette méthode, qui m'était encore inconnue et que je résolus immédiatement d'employer à l'Opéra. Il est présumable que bien d'autres artistes avaient avant moi fait cette découverte; mais j'ignore s'ils en ont profité. Quoi qu'il en soit, je me suis senti plus fier de ce transport de procédé que Jussieu ne dut l'être de celui de son petit cèdre.

Les avantages de l'emploi de la dorure à effet sont donc manifestes, et n'eût-elle que ceux que j'ai signalés, qu'on devrait déjà ne pas les dédaigner; mais à côté de ces avantages, au-dessus d'eux peut-être pour certaines personnes (celles précisément auxquelles je m'adresse), il en est un autre bien plus précieux : je veux parler de son bon marché.

Cela est facile à comprendre sans longues explications. Du moment qu'il y a dans ce procédé trois ou quatre fois moins d'or employé que dans celui de la dorure

en plein, naturellement il doit coûter trois ou quatre fois moins cher que celle-ci, et naturellement aussi bien moins que la dorure en plein, faite à l'eau. Je n'ai pas parlé de ce dernier moyen parce qu'il est maintenant rarement employé, car c'est le luxe dans le luxe... Pourtant la galerie dorée de la Banque de Paris est ainsi ornée; mais Dieu sait ce qu'elle a coûté! Ainsi, en prenant des prix moyens, la dorure à l'eau revient de 120 francs à 140 francs le mètre superficiel; la dorure en plein revient à 30 francs environ, et la dorure à l'effet à 15 francs à peu près, quand elle est faite pour être vue de près, et à 5 francs lorsqu'elle doit être vue de loin. C'est donc approximativement le tiers de la dorure en plein et le douzième de la dorure à l'eau.

Voilà, ce me semble, qui démontre déjà que l'architecte qui a choisi la dorure à effet a eu l'intention de réaliser d'assez notables économies. Voyons donc celles qui, de ce fait, se sont réalisées à l'Opéra, et j'ai quelque idée que les millions que l'on supputait déjà vont se réduire singulièrement.

Pour bien fixer les idées, je vais d'abord prendre un point de comparaison fort connu et d'autant plus facile à apprécier que pour bien des gens les deux termes comparés sont identiques : je veux parler de l'ancienne salle de la rue Le Peletier.

Personne, à ce que je crois du moins, n'avait pensé à reprocher à cette salle un trop grand abus de dorure; elle passait, avec raison du reste, pour une salle magnifique et très-harmonieuse dans sa tonalité et son aspect cossu. Avouez cela, n'est-ce pas, vous qui accusez de trop

d'éclat la nouvelle salle et qui pensez qu'elle a coûté tout un trésor! Oui, vous avez toujours dit comme les autres, et comme de fait cela était, que l'ancienne salle satisfaisait les yeux des gens artistes et des gens économes. Eh bien! je vous suis dans cette impression, et si j'ai été moins réservé que l'architecte de l'Opéra incendié, je consens bien volontiers à accepter sans murmurer tous les reproches qui me seront adressés...

Cette salle, construite par Debret en 1815, a été restaurée en 1853 par Rohaut de Fleury; c'est à cette époque que l'on a redoré la salle, en profitant sans doute de quelques restes dont je n'ai pas même besoin de tenir compte.

La dorure de la salle a coûté à cette époque la somme de 35,000 francs, ainsi qu'il appert des mémoires réglés, et ce n'est pas trop; car il y avait un assez grand nombre d'ornements qui développent beaucoup en surface et reviennent à un prix bien plus élevé que les parties lisses.

Lorsque, en 1863, je restaurai à nouveau cette salle, indépendamment des raccords de dorure que je fis exécuter afin de ne pas repeindre bien des fonds de balcons ou de tympans, je fis également faire des berclés dorés sur ces mêmes fonds; puis, ayant changé la décoration de la coupole et y ayant établi les espèces d'œils-de-bœuf qui la contournaient, je fis dorer en rehaussé ces œils-de-bœuf exécutés en peinture; enfin, je détachai le plafond, peint par MM. Lenepveu et Boulanger, sur un fond d'or quadrillé, qui tenait toute la surface de la voûte.

Ces dorures diverses, ajoutées aux anciennes, coûtèrent environ 9,000 francs, et je dois dire que tout ce

qui faisait partie de la coupole était de l'or *faux;* sans cela la dépense se serait élevée à plus de 25,000 francs. Cependant, comme dans ces travaux il y avait certaines parties qui n'étaient que des raccords de l'ancienne dorure, on peut évaluer très-approximativement que tout l'ensemble des nouvelles dorures, supposées en or vrai, aurait coûté une somme moyenne de 20,000 francs.

Ces dernières données doivent naturellement être ajoutées aux anciennes pour donner le prix total de la dépense des ors faite dans la salle de l'Opéra, telle qu'elle apparaissait au public à partir du mois de mars 1863, époque à laquelle elle fut ouverte après la réparation.

C'est cette salle, ainsi complétée, qui depuis douze ans servait de critérium aux jugements comparatifs. C'est cette salle, que chacun admirait et dans laquelle j'avais apporté mon minime contingent, qui, de l'avis de tous, était déclarée la plus harmonieuse des salles de théâtre; c'est cette salle enfin, qui, sans qu'on s'en préoccupât, avait coûté pour sa dorure totale une somme de 53,000 francs!

Voyons maintenant les dimensions de ce vaisseau et nous aurons le rapport de la dorure avec la surface. Nous verrons ensuite les dimensions de la salle du nouvel Opéra et nous comparerons facilement.

Voici succinctement les grandes surfaces de l'ancienne salle : elle avait aux premières loges un développement circulaire de 54 mètres, et la hauteur du sol au-dessus de la corniche était de 15 mètres, en faisant abstraction des courbes des tympans (abstraction que je ferai également pour la nouvelle salle); en considérant cette partie

inférieure comme un grand cylindre développé, nous avons déjà une surface partielle de 810 mètres. De cette surface je retranche celle de l'arc doubleau qui n'était pas doré, mais qui était seulement composé d'une toile peinte, percée d'une trappe par où l'on descendait le matériel des bals. Cet arc-doubleau avait une largeur de 61 mètres sur un développement de 16 mètres; c'est une superficie de 96 mètres à retrancher des 810 ci-dessus. Il reste donc 726 mètres.

A cela il faut ajouter la surface de la coupole qui, ayant 16 mètres de diamètre et 9 mètres de demi-développement curviligne, donne une surface de 226 mètres, soit donc en tout comme superficie du vaisseau 952 mètres.

Mais cette superficie comprend le cylindre et l'ellipsoïde tangeant aux parois, sans tenir compte des surfaces développées par les moulures et les ornements. Ces dernières superficies ne peuvent se donner très-exactement; mais en me rendant compte par les dessins de cette salle que j'ai sous les yeux et par quelques modèles de pâte qui sont restés en ma possession, j'estime que le développement de toutes ces surfaces non comptées dans la surface tangeante peut s'évaluer, à peu de chose près, à 500 mètres *au plus*. Cela donnerait donc pour tout l'ensemble une superficie et un développement total de 1,452 mètres; puis ajoutons environ 100 mètres pour les dessous des arcs-doubleaux et 150 mètres pour les dessous des bordures des balcons, nous aurons comme surface maximum un chiffre de 1,702 mètres; — mettons 1,700 mètres.

Je ne veux pas recommencer ces fastidieux calculs pour la nouvelle salle; je dirai seulement que la sur-

face-enveloppe comprenant la salle et la coupole est de 1,483 mètres; que le développement des corniches, des ornements de tympans, etc., est énorme (les tympans seuls développant *cinq fois la surface lisse*), et que ces développements peuvent s'évaluer, à l'erreur d'un cinquantième près, à 2,300 mètres, ainsi qu'il résulte des opérations minutieuses auxquelles je me suis livré pour trouver cette surface. Cela donne déjà une superficie en nombre rond de 3,800 mètres. Ajoutons maintenant le cadre de la scène avec les retours, 100 mètres; les dessous des arcs-doubleaux et des lunettes, 200 mètres; les dessous des balcons, 300 mètres, et nous arriverons ainsi à un chiffre de 4,400 mètres.

Voilà donc deux chiffres de comparaison de surfaces qui ont déjà quelque intérêt : ainsi 1,700 mètres d'une part, 4,400 mètres de l'autre! Que va-t-il arriver maintenant pour se rendre compte des dépenses relatives? Une chose bien simple, une modeste règle de proportion; celle-ci : si une salle ayant 1,700 mètres de surface a coûté 53,000 francs, combien coûterait une salle ayant une surface de 4,400 mètres? Réponse : 137,176 francs.

Ainsi la nouvelle salle de l'Opéra, pour n'être pas plus chargée de dorure que l'ancienne, pour ne pas mériter plus que celle-ci le reproche d'être trop luxueuse, devrait coûter *137,176 francs!*

Eh bien, la nouvelle salle, *y compris tous les apprêts*, a coûté en tout *47,520 francs!*

C'est-à-dire, en proportion, à peu près le tiers de ce qu'a coûté la salle de la rue Le Peletier et en réalité un prix inférieur! D'où il résulte, je suppose, qu'il y a moins d'or dans toute la salle du nouvel Opéra que dans toute

la salle incendiée, et qu'il y en a trois fois moins par rapport aux surfaces réelles.

Après cela, que devient l'accusation? où sont ces millions qui s'étaient engloutis dans les dorures du nouveau théâtre? où sont ces prodigalités insensées de luxe et de dépense? Vous ne trouviez pas l'ancienne salle trop fastueuse et vous ne l'accusiez pas d'avoir coûté trop cher, et voilà que celle à laquelle vous adressez les reproches épargnés à sa devancière a coûté encore moins cher que celle-ci, et est trois fois moins dorée!

Pensez-vous maintenant que vos critiques étaient fondées? Au surplus, voulez-vous que je vous dise à quelle somme reviennent TOUTES les dorures de l'Opéra, et la salle, et l'escalier, et le grand foyer, et l'avant-foyer, et les salons circulaires, et le foyer de la danse, et tous les petits coins enfin où des ors ont été placés? Toutes ces dorures *sans exception,* y compris tous les apprêts de teintes dures ou de mixion, ont coûté *au total* *132,000 francs!!!*

Et voilà comme on juge les choses et comme on accuse les gens! et, fait à noter, si dans diverses parties dont je parlerai plus tard, et notamment dans la machinerie théâtrale, les devis ont été plus ou moins dépassés, il se trouve que les travaux dits de luxe, ceux qui ont été accusés d'être la cause des dépenses, sont précisément ceux qui ont présenté souvent des économies sur les prévisions : ainsi le devis de dorure s'élevait à 320,000 francs, y compris, il est vrai, les deux pavillons marqués pour une somme d'environ 50,000 francs, et il arrive que les dépenses ne s'élèvent pas à la moitié du chiffre prévu!

Allons, décidément, le mot : « Trop d'or, trop d'or! » était une fausse alerte. Je parle toujours au point de vue des dépenses; nous verrons plus tard ce qu'il faut en penser au point de vue de l'art.

Mais, maintenant que vous êtes avertis, ne tombez pas dans l'excès contraire et ne vous avisez pas de dire que j'ai été trop parcimonieux dans l'emploi de l'or, puisque la teinte jaune que j'ai mise trompe vos yeux et vous donne l'impression de la richesse. Il n'est pas nécessaire d'avoir de l'argenterie massive pour recevoir ses hôtes, et l'on peut dîner fort élégamment dans des couverts en ruolz!

N'importe! le premier coup est porté; peu de gens liront ces lignes, et pendant longtemps encore ceux qui voudront bien s'occuper un peu de l'Opéra pousseront sans doute toujours ce cri : « Trop d'or! trop d'or! »

« Et voilà comme on écrit l'histoire! »

LE FOYER DE LA DANSE

Si le grand escalier de l'Opéra m'a valu des félicitations en prose et en vers, il faut bien avouer que le foyer de la danse ne m'a guère attiré que des invectives et qu'il a fait l'office de tête de Turc. Si l'on n'avait pas tout à fait raison, on n'avait pas non plus tout à fait tort, et ce petit coin du monument qui, avant l'exécution, m'apparaissait comme une merveille, n'a plus été, après son achèvement, que l'image déformée de ce que j'avais rêvé.

Cela ne veut pas dire que je l'abandonne tout entier à la critique ; loin de là : j'y trouve encore bien des choses qui satisfont mon amour-propre d'artiste et que je réclame avec un certain orgueil ; mais comme, à côté de ce qui me réjouit, je vois des parties qui m'attristent et dont pourtant je ne suis pas réellement responsable, je me laisse aller, malgré moi, plutôt aux regrets de voir mon projet mal construit qu'au plaisir de regarder quelques points échappés au massacre et exécutés comme ils avaient été conçus.

Lorsque ces bouffées de regrets m'arrivent à la cer-

velle je n'ai d'autre envie que celle de voir disparaître ce malencontreux foyer, cette page pleine de coquilles, et j'en veux alors à ceux qui, m'ayant attaqué, ont pour moi le défaut impardonnable de n'avoir pas été entièrement injustes! Mais lorsque je puis faire sortir de mon esprit chagriné l'amertume qui me tient en voyant ma pensée trahie, lorsque je songe à l'idée première qui m'a guidé, lorsque j'étudie à nouveau ces détails multiples sortis bien constitués de ma tête et de mon crayon, je me dis qu'après tout, avec ses manques d'harmonie et ses lourdeurs déplaisantes, le foyer possède encore dans sa composition générale et dans l'indication artistique de ses ornements tout ce qu'il faut pour satisfaire les yeux des gens qui ne jugent pas tout un drame sur quelques scènes mal venues.

Laissez-moi donc, tout en abandonnant au sort qu'elles ont encouru ces mauvaises scènes plutôt mal récitées que mal composées, laissez-moi donc défendre un peu ce qui mérite non-seulement indulgence, mais vraisemblablement approbation. Peut-être qu'après avoir lu cette discussion sincère quelques aristarques oublieront leur mauvaise humeur pour trouver, qu'en somme, je suis plus à plaindre qu'à blâmer. Je plaiderai, je le sais, les circonstances atténuantes ; mais il me faut plus de courage pour agir ainsi que pour m'insurger contre les jugements rendus, défendre pied à pied mon œuvre, et finalement monter au Capitole pour rendre grâces aux dieux.

Voici d'abord ce que je voulais faire ; nous verrons ensuite ce qui a été fait :

Le foyer de la danse à l'Opéra reçoit bien quelques ministres, quelques ambassadeurs, quelques abonnés et

quelques journalistes ; mais ce n'est pas spécialement pour les diplomates ou pour les reporters que ce foyer a été construit. Il est destiné avant tout à servir de cadre aux gracieux essaims des ballerines, toutes coquettement et pittoresquement costumées. La fantaisie a grande part dans la confection de toutes ces coiffures, de tous ces corsages et de toutes ces jupes, et la fantaisie est plus grande encore dans les attitudes variées que prennent les volontaires du séduisant bataillon. Lorsque toutes les danseuses sont réunies dans leur salon on dirait, à les voir, qu'on a devant les yeux les grains mouvants d'un kaléidoscope qui, y entremêlant leurs couleurs, les combinent heureusement de mille et mille manières.

Comment placer cette foule bigarrée et papillonnante dans un milieu froid et compassé? comment demander à l'architecture qu'elle garde son décorum et toute sa raison pour abriter, comme auraient dit nos pères : toutes ces fleurs animées par le tambourin de Terpsichore? Cela eût été presque une inconvenance artistique ; autant vaudrait mettre des tentures funèbres dans le boudoir d'une marquise Pompadour.

Il fallait donc, pour harmoniser l'écrin et les joyaux, que l'architecture du foyer de la danse fût un peu fantaisiste, mouvementée et, pour ainsi dire, dansante et animée ; néanmoins, dans toute chose construite il faut une certaine stabilité d'apparence et une certaine pondération, qui empêchent l'architecture exécutée d'avoir une complète liberté d'allure. Bien que les compositions capricieuses que les décorateurs excellent à mettre dans les féeries fussent peut-être un des types que l'on pouvait, sinon choisir au moins consulter, il m'était

impossible de faire porter des arcades par des roseaux enguirlandés de lierre, et de faire des murs ou des voûtes avec des feuilles de bananiers et des treillis de bambous, servant de support à des libellules et à des papillons. C'est pourtant peut-être ce que j'aurais tâché de faire si, à l'Opéra, le foyer de la danse, placé dans l'axe de la scène, n'avait dû, suivant ma pensée, servir parfois aux grandes pompes de la mise en scène. J'espérais, et j'espère encore, que pour quelques grands ballets on se servira de cette salle, qui prolonge la perspective et que l'on pourra, au moyen de décors se reliant avec elle, disposer comme une immense galerie de fêtes, ayant non-seulement l'aspect de la grandeur, mais en ayant encore la réalité.

Pour faciliter la composition, et surtout la diversité des décorations successives que je me plaisais à imaginer, il était indispensable que le foyer de la danse, si l'on venait à l'utiliser, eût un caractère pour ainsi dire métis, qu'il pût se combiner avec les rêveries des compositions fantastiques, tout autant qu'avec les compositions plus gourmées ou plus sévères. Certes, je ne pouvais avoir la prétention de construire une salle qui fût à la fois égyptienne, grecque, gothique ou renaissance ; mais sans tenter l'impossible, je voulais au moins chercher un caractère indécis qui pût, conventionnellement, se rattacher aux époques et aux lieux les plus communément employés dans les opéras. C'est ainsi que le style bâtard et un peu dévergondé que j'ai introduit dans le foyer de la danse peut s'adapter, sans trop d'invraisemblances, à l'architecture espagnole, italienne, allemande ou française depuis deux ou trois cents ans, et peut aussi et surtout se ratta-

cher à peu près aux combinaisons décoratives usitées dans les ballets, plutôt fantaisistes qu'historiques. Ainsi *Don Juan* et *la Favorite, Don Carlos* et *les Huguenots, le Prophète* et les *Foscari,* si leurs ballets ou divertissements se combinaient avec l'architecture du foyer de la danse, pouvaient laisser encore aux décorateurs une latitude suffisante pour relier conventionnellement leurs toiles peintes aux ornementations du foyer; et comme il va sans dire que c'est plutôt pour l'avenir que pour le passé que la salle de l'Opéra a été construite, il est présumable que dans la suite des temps il se présentera nombre de cas où l'architecture d'*illustration* que j'ai employée pourra servir de point de départ à la composition de nombre de salles destinées aux ballets.

Cela explique assez, je pense, pourquoi j'ai mis des colonnes, qui se trouvent dans presque toutes les architectures; mais pourquoi je les ai contournées assez capricieusement pour en permettre l'emploi dans toute salle de fêtes pouvant supporter quelques extravagances artistiques ; pourquoi, tout en faisant une voussure, qui est la terminaison ordinaire de la plupart des couronnements de grands salons, j'ai donné à cette voussure des formes découpées et un peu excentriques afin que la fantaisie ne fût pas exclue des compositions qui pourraient s'y relier; pourquoi enfin j'ai fait cette voussure se détachant sur une autre, ornée de peintures, afin que l'éclairage pût se modifier, et que le foyer de la danse pût recevoir toute la lumière non par un lustre visible, mais par une rampe cachée aux yeux, et donnant par la disposition de ses feux des effets fantastiques usités dans les tableaux fantasmagoriques. — Ai-je réussi? Je n'en sais

rien encore, puisque le foyer de la danse n'a pas jusqu'à présent servi à ce qu'il me paraissait devoir servir. En tout cas mon intention est maintenant connue, on jugera sans doute plus tard si elle était bonne et pratique.

Voilà donc ce qui m'a guidé dans l'idée générale de ma composition. Est-ce bien cela qui a été exécuté ? Pas tout à fait malheureusement, et je dois reconnaître qu'il y a tout d'abord un défaut capital qui m'a sauté aux yeux dès que la salle a été débarrassée des échafaudages, défaut que j'ai cherché à atténuer ensuite sans grand succès, et qui ne pouvait être supprimé qu'en refaisant la première voussure. Je veux parler du manque d'harmonie qui existe entre la partie supérieure et la partie inférieure du foyer ; celle-ci est beaucoup trop lourde, même intrinsèquement ; l'autre est beaucoup trop grêle, mais relativement.

Puisque j'en suis réduit à plaider les circonstances atténuantes, je tiens à faire connaître ce qui a amené à ce manque d'harmonie assez choquant, et qu'ont sans doute remarqué les personnes ayant le goût artistique subtil et développé.

Il y a pour expliquer ce fait deux causes principales : l'une est une erreur de construction ; l'autre une désaccoutumance de mes yeux à une proportion unique ; désaccoutumance occasionnée par un scindement prolongé entre l'exécution des deux parties. Quant à cette dernière cause, en effet, les modèles de la partie inférieure avaient été exécutés avant la guerre de 1870, et étaient restés en dépôt dans les ateliers, tandis que les modèles de la partie supérieure n'ont été faits que plus de trois ans après, lorsque l'ancien Opéra fut incendié. A cette époque

je me préoccupais surtout de l'ornementation de la salle et du grand foyer, laquelle était de très-grande dimension, et j'éprouvais une certaine difficulté à changer à tout instant d'échelle proportionnelle à des salles de vaisseaux si différents. Mes dessins me servaient bien de points de comparaison, mais, entre des motifs dessinés et des motifs sculptés, il y a encore bien de la place pour des modifications, et celles-ci se font d'autant plus fréquemment, qu'un long espace de temps sépare la pensée primitive de l'exécution effective.

Je me suis donc laissé aller, malgré moi, à amplifier un peu la composition première, et cela avec d'autant plus d'entraînement, que, pour les facilités du travail, un grand échafaudage divisait en deux étages le foyer de la danse, et que je ne pouvais plus guère me rendre compte de l'ensemble des proportions de la salle.

Il y avait donc, dans cette interruption de trois ou quatre ans, une cause presque fatale de désorientement de la pensée et des regards, et il eût fallu, pour que je pusse y échapper, que tous les ornements du bas du foyer fussent mis en place. C'était chose impossible, d'abord parce qu'il fallait faire le moulage des modèles déjà acceptés, puis parce que, sous peine de les exposer à de graves avaries, je ne pouvais placer ces premiers modèles inférieurs avant ceux qui devaient être au-dessus. J'ai donc poursuivi ma besogne; mais naturellement en croyant qu'elle était bonne; sans cela il est évident que j'eusse modifié l'échelle des ornements qui s'exécutaient alors.

Quant à la seconde cause de la lourdeur des motifs de la voussure, elle est plus grave que la première en ce

qu'elle a eu un effet encore bien plus prononcé sur l'aspect général, tout en étant cette fois le résultat d'une erreur faite en dehors de toutes mes prévisions. Cette erreur consiste en ce que, par suite de je ne sais quelle circonstance (l'erreur n'ayant été reconnue que plusieurs années après qu'elle avait été commise) les fers qui formaient l'ossature de la voussure ont été bien plus longs qu'ils ne devaient l'être d'après mes dessins. Ainsi cette voussure, qui devait largement dégager l'arrière-voussure, a, tout au contraire, presque caché celle-ci, et, par suite, les rapports de cette première voussure avec toutes les autres parties de la salle ont été complétement changés; l'erreur entre les dessins et l'exécution a été de plus de $0^{m},30$ sur des dimensions qui variaient de un mètre à trois, et non-seulement ces dimensions en développement de hauteur ont été bien modifiées, mais encore celles qui se rapportaient aux contours ondulés du couronnement de la voussure. Il en est résulté qu'au lieu d'une dentelure élégante comme je le désirais, je n'ai plus eu qu'une découpure mauvaise et empâtée.

Mais ce n'est pas tout encore : la surface de la voussure, devenue plus grande, me contraignit d'agrandir aussi les divers motifs qui la garnissaient, et cela non pas régulièrement, mais principalement dans le sens de la hauteur; il en résulta que ces motifs furent poussés les uns contre les autres, et que leurs proportions, tout en se déformant, durent s'agrandir singulièrement; les médaillons des danseurs, les enfants qui les soutenaient et qui durent déborder sur les cadres, les lyres et feuillages d'accompagnement, tout cela se distendit par la

force des choses, sans la comparaison des décorations voisines, et sous le seul contrôle de mes yeux qui, ainsi que je l'ai dit, s'étaient habitués à des ornementations robustes et développées.

Néanmoins je pressentais bien que j'avais dû être entraîné par cette erreur d'exécution et que j'aurais quelques déboires lorsque les modèles seraient tous posés; aussi lors des moulages et des réparages de ces modèles, sans changer les proportions générales imposées, hélas! par les dimensions fautives de la voussure, je fis quelques modifications de détails et tâchai, autant que possible, de donner de la légèreté aux grosses masses que j'avais été entraîné malgré moi à établir. Puis je caressai l'idée de faire par-ci par-là quelques rehaussés et filets d'or, afin de couper encore les ensembles qui pourraient me paraître trop importants.

Tout cela fut inutile. Lorsque les modèles furent terminés, lorsque les moulages furent placés, je fis enlever enfin les échafaudages qui me cachaient l'ensemble, et quand la salle fut vide et désencombrée, j'allai tout seul, presque en catimini, me rendre compte de l'effet général. Il me parut pitoyable et je constatai qu'hélas! le foyer de la danse n'avait pas d'unité dans son ornementation, et que des jambes de girafe supportaient un corps d'éléphant!

Si j'avais eu devant moi cinq ou six mois de latitude, j'eusse certainement fait remplacer bon nombre de moulages et changer quelques ornements; mais la limite fatale était là; il fallait arriver quand même, produire au milieu de la fièvre et aller devant soi sans jamais regarder par derrière... Je me résignai donc à conserver les lour-

deurs qui me désespéraient; néanmoins je pus en cacher quelques-unes au moyen de petites guirlandes de grelots, et de quelques petites brindilles légères qui, passant devant les grosses masses, en déguisaient un peu le volume; mais s'il y eut ainsi un avantage du côté des proportions relatives des divers ornements du foyer, il y eut aussi l'inconvénient que ces guirlandes et ces brindilles rendirent encore plus confuse la décoration de la voussure. Cette confusion venait de ce que l'agrandissement contraint des motifs avait fait supprimer les parties faisant fond et repos.

Malgré cela, je me serais encore consolé de ce défaut si je n'avais été vraiment attristé de la diminution apparente de la seconde voussure, destinée à recevoir les peintures de Boulanger. Cette seconde voussure, sur laquelle je comptais pour bien caractériser ma composition, n'était plus que comme une simple bande, une grosse gorge, et il fallait renoncer à l'orner ainsi que je le désirais! De plus, les supports du plafond central (celui-là très-réussi), qui, en partant des angles de la salle, derrière la première voussure, devaient bien accuser le motif de décoration, se trouvèrent presque cachés par la saillie intempestive de cette voussure et surtout par les dentelures du couronnement qui, ainsi que je l'ai dit, étaient non-seulement plus larges que je ne les avais indiquées, mais qui encore étaient beaucoup plus épaisses. Plus de vingt centimètres au lieu de cinq! En résumé, je cherchai à pallier les défauts qui me sautaient aux yeux, et si j'y parvins dans quelques parties, ces défauts me furent et me sont toujours présents et me tirent les regards avec plus de persistance que les qualités, qui se

montrent encore dans bien des points du foyer de la danse.

Puisque j'ai avoué avec franchise ces défauts, que je regrette plus que jamais, tout en cherchant à expliquer leur production, on me permettra, je le suppose, d'être aussi sincère pour constater ce qu'il y a de bien et même de très-bien dans cette salle incomplète et dont je ferais, je crois, une chose typique et élégante, si les architectes avaient la faculté de corriger les ouvrages qui sortent plus ou moins bien venus de leurs mains.

Je pense donc que la composition générale du foyer de la danse et le caractère d'architecture libre et un peu aventurée que j'ai adoptée conviennent parfaitement à leur destination, et lorsque le soir toutes les danseuses se mêlent et circulent dans cette salle, doublée d'aspect par la grande glace qui en occupe le fond, il y a, sans contredit, une harmonie réelle entre les parois du foyer et les groupes animés des ballerines. On ne pense plus guère aux lourdeurs de la voussure ni aux dimensions exagérées des petits génies en plâtre; mais l'œil passe sans secousses et sans arrêts des costumes bigarrés des dames du corps de ballet aux colonnes pailletées, aux tentures lilacées et aux arcades contournées. On ne s'occupe guère alors, il est vrai, de l'architecture; mais c'en est peut-être là le vrai mérite, puisqu'elle ne doit que servir de cadre au tableau gracieux et mouvant, figuré par les danseuses. Aussi il est probable que les critiques adressées à ce foyer, et dont j'ai reconnu la justesse, en supposant qu'elles aient été les mêmes que celles que j'ai formulées moi-même, il est probable, dis-je, que ces critiques ont été faites par ceux qui n'ont vu le foyer que

vide de danseuses, ce qui est sans doute une bonne manière de juger lorsque l'on veut analyser de l'art sérieux; mais ce qui devient moins équitable lorsque l'on veut juger une composition pittoresque, qui ne donne tout son effet que lorsqu'elle est accompagnée de son complément.

Je signalerai maintenant comme détails les encadrements des quatre panneaux, peints par Boulanger. Les motifs qui les accompagnent, en leur servant pour ainsi dire de supports, sont, je crois, irréprochables au point de vue de la composition et de l'étude. J'en dirais autant du lustre central, si je ne trouvais que le culot est un peu petit et que les guirlandes et cristaux sont d'une forme un peu molle; il gagnerait sans doute si ces cristaux étaient disposés avec plus de variété. A part cette observation, ce lustre, chose très-difficile à bien trouver, est d'une très-bonne silhouette et d'un excellent caractère, et je m'empresse d'ajouter qu'il a été modelé très-finement par M. Martrou. Mais ce qui, selon moi, est le plus digne d'éloge, c'est le grand plafond de la salle que j'ai déjà cité plus haut. Le dessin en est ferme, la tonalité harmonieuse, l'étude très-serrée et pourtant point pédante, et lorsque quelques délicats viendront à se scandaliser en voyant les lignes maniérées de la voussure, je les prie de jeter un coup d'œil sur ce plafond; peut-être suffira-t-il pour me faire pardonner ce que plus d'un est tenté d'appeler des excentricités de mauvais goût.

Comme je ne veux pas finir cet examen architectural sur une espèce de panégyrique, je dirai en terminant, que les cannelures des colonnes sont trop minces et trop multiples et que les chapiteaux de ces mêmes colonnes

sont mesquins et confus; ils auraient sans doute gagné à être tout blancs ou tout dorés; en tout cas, tels qu'ils sont, je les abandonne bien volontiers aux blâmes qu'ils peuvent soulever.

Je crois aussi devoir répondre, sinon à un reproche qui m'a été adressé, du moins à une observation qui m'a été faite quelquefois : on m'a demandé pourquoi j'avais mis des marches devant le foyer de la danse. A vrai dire, au point de vue artistique, cela fait mieux que si le sol du foyer était de plain-pied avec le sol du couloir, et si quelquefois ce foyer sert de perspective à la scène, on se félicitera de le voir ainsi exhaussé; mais ce n'est pas cette raison artistique qui m'a conduit à installer ces quatre degrés; c'est une raison toute autre et procédant tout à fait d'un autre ordre d'idées.

Voici le fait. Lors du commencement des travaux de l'Opéra, et sur ma demande, le ministre institua une commission ayant pour objet l'étude de ce qui se rapportait à la machinerie théâtrale. La pente du plancher de la scène faisait naturellement partie des études auxquelles devait se livrer la commission. Or il arriva que cette commission fonctionna pendant plus de cinq ans et que ce ne fut que vers la fin de ses travaux que la pente du plancher de la scène fut déterminée invariablement. Je ne pouvais attendre cette décision pour construire l'Opéra et il me fallut bien, pendant le cours des discussions, élever les murs et poser les planchers. Or, le point de départ de la scène étant déjà fixé dans mon projet, il en résultait ceci : c'est que la pente adoptée modifiait naturellement la hauteur au *lointain,* c'est-à-dire au corridor avoisinant le foyer de la danse, et d'après les

propositions faites au sujet de cette pente, il arrivait qu'entre la plus faible et la plus forte, il y avait environ un mètre de différence.

Si donc j'avais supposé le plancher du foyer de la danse au niveau de la pente la plus faible, il n'y aurait pas eu de marches à monter du couloir au foyer, si cette faible pente avait été adoptée; mais si, au contraire, on avait choisi une pente plus forte, il serait arrivé ceci : que le foyer eût été en contre-bas, et que, dès lors, il eût fallu non-seulement y descendre par quelques degrés, mais qu'encore, lors de l'utilisation future de ce foyer dans la mise en scène, on n'eût aperçu que les bustes des danseuses qui y eussent pris place, et l'effet eût été désastreux ou ridicule. En plaçant, au contraire, ainsi que je l'ai fait, le sol du foyer au point possible de la plus haute pente, je pouvais avoir l'inconvénient (si c'en est un) de faire gravir quelques marches pour y arriver; mais au moins j'étais certain de ne jamais y enfouir les danseuses, qui devaient déjà disparaître un peu par suite de la pente en sens inverse du plancher du foyer de la danse.

Il n'y avait donc pas à hésiter : il fallait se garer contre les éventualités de l'avenir et préférer un exhaussement sans dommage à un effondrement possible ; c'est ainsi que j'ai agi, et les marches qui donnent accès au foyer et qui, selon moi, font bon effet, à la vue du moins, ne sont que le résultat de l'indécision primitive sur la pente de la scène.

Maintenant que j'ai parlé de ce qui me touchait comme architecte, je ne dois pas oublier les collaborateurs qui ont participé de leur côté à la décoration du foyer de la danse, et qui, comme moi, mais avec moins de jus-

tesse, ont été attaqués dans leurs œuvres. Ces collaborateurs sont : Chabaud pour la sculpture et G. Boulanger pour la peinture. J'ajourne pourtant ce que j'aurais à dire sur le talent de Chabaud ; cet artiste ayant fait de nombreuses et remarquables œuvres à l'Opéra, œuvres disséminées partout, je lui consacrerai un article spécial dans lequel je dirai tous les grands services qu'il a rendus au monument. Je veux seulement, quant à ce qui touche au foyer de la danse, le décharger de la responsabilité des proportions des génies soutenant les médaillons, et l'assumer sur moi seul ; car c'est moi qui lui ai assigné la dimension de ses figures, ainsi que le caractère qu'elles devaient avoir. Il ne reste donc à lui revenant, que l'habileté dont il a fait preuve dans les divers arrangements de ces petits amours, et des têtes décoratives qui ont été exécutées par lui dans le foyer.

Quant à Boulanger, dont le grand travail était divisé en trois parties : la voussure, les portraits et les panneaux, il ne doit pas non plus supporter les critiques qui ont été adressées aux deux premières parties de sa besogne, ces critiques devant aller directement à moi, cause première de l'insuccès relatif ; et il mérite encore moins celles qui ont été adressées aux panneaux qui, dans ma conviction comme dans la vérité, sont des œuvres très-remarquables.

On sait déjà que les arrière-voussures ont été, par suite d'une erreur de construction, notablement diminuées. Ce fait a amené le changement du parti des peintures que Boulanger devait y exécuter. Il y avait là dans les esquisses de cet artiste une ronde très-gracieuse et très-mouvementée, qui aurait séduit tous les regards ; la place

manquant, il a fallu à peu près supprimer toutes les figures et les remplacer par des espèces de petites taches vigoureuses, se découpant sur des ciels variés : enfants, oiseaux, papillons, etc., furent donc les seules choses que le peintre pût employer pour garnir ces voussures devenues presque invisibles. Nous avons adopté alors le parti pittoresque et caractéristique que l'on rencontre dans les éventails japonais, et ce parti une fois accepté, il est juste de déclarer que Boulanger l'a traduit à merveille. Il y a une grande invention dans les mouvements, et une opposition agréable et vigoureuse dans les tonalités employées. Aussi, si l'on doit regretter que Boulanger n'ait pas été à même d'exécuter les grandes compositions qu'il avait projetées, il faut au moins reconnaître qu'il est sorti à son honneur de celles qu'il lui a fallu choisir.

Quant à la série des portraits de danseuses, tous très-typiques et très-curieux, il est évident que les têtes sont beaucoup trop grandes, et qu'elles choquent un peu la vue ; mais cela vient encore de cette malheureuse erreur de voussure. Ayant grandi les médaillons, ayant grandi les petits génies, il fallait bien, pour que les portraits fussent à l'échelle de l'entourage, qu'ils fussent aussi agrandis et plus développés que ceux prévus tout d'abord ; — c'est donc moi seul qui, ayant donné les dimensions des têtes à Boulanger, suis responsable de leur trop grande proportion. Du reste ce défaut était bien plus choquant dans le principe qu'actuellement, où j'ai fait dorer les fonds, primitivement d'un ton verdâtre : l'effet de l'or miroitant a cerné les figures et les a diminuées d'aspect, de sorte que maintenant, sauf deux ou trois

danseuses, dont les coiffures excentriques semblent vouloir déborder du cadre, tout l'ensemble ne paraît plus de dimensions exagérées; aussi ai-je cru devoir refuser l'offre de Boulanger, qui voulait refaire à ses frais toute la série des portraits. D'ailleurs, si l'on avait diminué les portraits il aurait aussi fallu diminuer les enfants, puis les ornements, c'est-à-dire changer toute la voussure, chose à laquelle il ne faut pas songer, du moins en ce moment; mais si dans l'avenir, par suite de circonstances quelconques, un architecte était chargé de restaurer le foyer de la danse, je le supplie, si à ce moment ces lignes tombent sous ses yeux, de prendre en considération les observations que j'ai consignées dans cet article. Autant je serais désolé de penser qu'un jour on pourrait modifier la décoration et la coloration de la salle, du grand foyer et de l'escalier, autant je désire que l'on puisse plus tard diminuer la première voussure du foyer de la danse, et surtout les silhouettes demi-circulaires qui empâtent le couronnement de cette voussure.

Je viens encore en parlant de Boulanger de me laisser entraîner à parler de ce que j'ai fait; c'est qu'à vrai dire il n'y a dans tout l'Opéra que ce seul point qui me chagrine réellement, et que j'ai l'espérance qu'en voyant mon dépit, il se trouvera quelque jour un ministre charitable, qui fera disparaître la tache qui me saute aux yeux, comme une goutte d'encre sur une robe de soie blanche chagrine la femme qui la porte, quelles que soient la qualité et la valeur du vêtement élégant, et immaculé sauf cette petite tache noire!

Des quatre panneaux de Boulanger, qui représentent la danse bachique, la danse guerrière, la danse cham-

pêtre et la danse amoureuse, le premier seul me paraît pouvoir offrir quelque prise à la critique. La bacchante, malgré le grand talent que révèle l'exécution, offre peut-être un type assez déplaisant de vulgarité ; mais c'est là dans ces magistrales peintures le seul point qui soit discutable, et je doute qu'aucun artiste eût fait, je ne dirai pas mieux, mais même aussi bien que Boulanger, ce travail difficile, où la peinture était sous les yeux et devait, tout en conservant une certaine grandeur de composition, se mettre en harmonie avec le milieu mouvementé et pétillant dans lequel elle était placée.

Parmi les peintres de notre école française Boulanger tient un rang que les artistes eux-mêmes ne lui ont jamais contesté ; il dessine avec sûreté et adresse ; il arrange avec science et habileté, et avec un fonds très-sérieux d'études classiques, il a une dose très-marquée d'imprévu et d'originalité. Il a mis non-seulement toutes ces qualités dans les panneaux du foyer de la danse, mais encore il y a joint un sentiment de coloration décorative, tout à fait adapté à l'emplacement et à la nature de ses toiles. On dirait presque des tapisseries, tant les valeurs différentes qu'il a employées se fondent entre elles avec charme et douceur ; puis, ce dont il faut encore tenir compte et à un haut degré, c'est la manière dont les panneaux sont exécutés : manière grasse et fine à la fois.

Boulanger, comme ses confrères de l'Opéra, savait qu'il fallait craindre l'action du gaz sur les peintures et, comme ses confrères, il a évité les couleurs à base de plomb ; mais il a cherché mieux encore ; il a fait de nombreux essais qui, je l'espère, réussiront à garantir

son œuvre des causes de destruction auxquelles elles sont naturellement exposées. De plus, comme ses toiles sont très-couvertes, elles pourront résister longtemps faux lavages et nettoyages successifs qui pourraient être faits dans l'avenir. Ce n'est pas, je le sais, sur cela qu'il faut juger un peintre, et d'autres, qui ont exécuté différemment quelques-unes de leurs toiles, n'en ont pas moins fait des œuvres admirables ; mais je tenais néanmoins à constater que Boulanger, en se retirant un peu de la liberté d'exécution qui marche ordinairement de pair avec les tableaux décoratifs, a triomphé des difficultés qui se sont présentées à lui. La facture est grasse quoique soignée, et l'étude des détails n'a pas nui à l'aspect de l'ensemble.

Cependant ces grands panneaux, qui, on le reconnaîtra plus tard, resteront comme un des plus intéressants spécimens de l'art contemporain, ont été jugés bien sévèrement lors de leur première apparition ; mais j'avoue que, si les critiques ayant souci de la dignité de leur tâche ont été moins infaillibles et moins réservés qu'ils ne le sont ordinairement, les critiques d'aventure qui, en somme, sont les seuls qui font et défont les renommées passagères, étaient, malgré leurs intolérances, un peu excusables, par suite de la mauvaise installation des toiles de Boulanger, lorsqu'elles furent exposées à l'École des Beaux-Arts.

Au lieu de former des motifs différents, ayant chacun un emplacement particulier et ne devant se relier que par les qualités de composition d'une même allure, mais d'une entente spéciale à chacun d'eux, ces panneaux, dans leur exposition, furent accolés les uns aux autres

et, de plus, ils se détachèrent sur l'espèce de mosaïque de tableaux, formant les parois de la salle de Melpomène. Ils perdirent ainsi leurs cadres particuliers, et se confondirent comme en une seule et même composition. Il en résulta que les nus si élégants des figures de Boulanger s'assemblèrent et s'accumulèrent, pour ainsi dire, en confondant un peu tous les mouvements spéciaux à chaque groupe. Alors cet assemblage fortuit de ces bras, de ces jambes et de ces torses fit que l'on ne considéra plus chaque panneau séparément, mais bien comme faisant partie d'un ensemble total, et que cette réunion de chairs, qui devaient être séparées, surprit un peu les yeux, en offusquant même les gens qui demandent un mouchoir pour échapper à la vue d'une gorge découverte. On partit alors de ce principe pour dire que le peintre n'était qu'un artiste dévergondé, et que les panneaux de la danse ne devaient trouver place que dans un musée secret! Or comme la morale est bonne et facile à faire, même à ceux si nombreux qui la pratiquent le moins, on déclara, avec des phrases prudhommesques, que les peintures de Boulanger étaient une offense à la vertu, que le foyer de la danse n'était qu'un lupanar, et qu'en résumé l'Opéra, qui avait déjà les danseuses de Carpeaux, n'était que le monument du vice et de la débauche!

Bien peu s'en fallut que les malencontreuses peintures ne fussent livrées aux flammes, et si je n'avais eu à ce moment un ministre et un directeur des bâtiments qui avaient autant de bon sens que d'habitude des travaux, il suffisait de cette nouvelle étincelle pour retarder encore l'achèvement de l'Opéra.

Mais il arriva ceci : c'est que lorsque les panneaux

de Boulanger furent mis à la place pour laquelle ils avaient été faits, ils changèrent tout à coup d'aspect, et l'on vit bien, du moins ceux qui voulurent voir, que si l'artiste avait été trahi par une exposition mal agencée, il avait retrouvé toute sa force dès que son œuvre se montrait telle qu'elle avait été conçue ; mais le coup était porté, la routine était établie, et ce ne fut que timidement que les gens consciencieux annoncèrent que les peintures du foyer de la danse étaient dignes du nom de leur auteur.

Je viens, aujourd'hui que tout est un peu oublié, faire entendre au public un son nouveau qui, je l'espère, ne sera pas troublé par des notes discordantes, et je déclare que, quant à moi, au point de vue de la composition, du dessin et du coloris, ces quatre panneaux sont absolument ce que je désirais ; quant au talent qui s'y montre de toute part, il est assez grand pour qu'il n'ait pas besoin de mes affirmations pour le faire constater, et, après avoir lutté contre un courant contraire, les toiles de Boulanger n'auront plus qu'à se laisser porter par le courant de justice et de vérité qui accompagnera son œuvre.

Dans tous les cas, je remercie sincèrement mon vieil ami *Boulo*. Sans notre amitié de trente ans, j'aurais été sans doute moins réservé dans mes éloges ; mais en parlant de lui il me semble que je parle de moi-même, et j'ai quelque scrupule à dire tout le bien que je pense. Néanmoins, lorsque je vais au foyer de la danse, je sens souvent mes yeux attirés par les panneaux de Boulanger, et, en les voyant, j'oublie parfois la voussure, qui me désole, pour ne plus contempler que les peintures qui me charment !

DES AIGLES, DES LYRES, DES LETTRES ET DES BUSTES

Les critiques de profession (j'entends ceux qui ont ou du moins doivent avoir certaines notions artistiques) ont jugé l'Opéra en se basant seulement sur des théories esthétiques, et en discutant suivant leur sentiment les expressions architecturales du monument. Ces critiques-là, hommes de bonne foi et accomplissant leur besogne en conscience, sont lus de quelques-uns ; mais ils sont le plus souvent abandonnés par la foule, qui aime mieux un trait en forme de sentence qu'une discussion approfondie.

Les critiques de rencontre (ceux qui parlent d'art comme d'un *fait divers* et donnent leur avis sur l'architecture et la peinture, entre l'histoire scandaleuse de M. X. et la dernière aventure de Calino) ne recherchent dans l'appréciation d'une œuvre que ce qui peut donner prétexte à un bon mot. Pourvu qu'ils soient *amusants* leur mission est remplie. De cela je ne leur fais pas un crime, car je préfère encore être diverti par une boutade spirituelle, qui parfois peut tomber juste, qu'assommé par une lourde et pédante leçon, plus indigeste que nourrissante. Le public en général pense de la même façon et préfère les petites

pointes, qui le chatouillent, aux gros sermons qui l'endorment. Si donc la critique de *racontars* n'est pas tout à fait le dernier mot de la raison et de la vérité, c'est le premier que la foule aime à épeler.

Enfin à côté de ces deux classes de critiques, il s'en présente une autre qui n'est pas sans influence, parce qu'elle s'adresse à cette passion aveugle que l'on nomme la politique, et que tous ceux qui tournent dans la cage à écureuil d'un parti, ne peuvent guère faire autrement que de tourner les pattes avec les autres afin de suivre le mouvement. Ces critiques-là, par conviction sans doute, ne se préoccupent des productions nouvelles que pour y trouver l'occasion de placer leur petit boniment politique. Si l'œuvre a été commandée ou achetée par un partisan, et si l'artiste lui-même fait partie de la confrérie, on dira les mérites des hommes et des choses ; si le contraire se présente, les choses et les hommes risqueront fort de se trouver compromis dans le discours, qui ne manquera pas de se produire, sur l'influence pernicieuse d'une administration hostile au parti que représente la critique.

C'est naturellement aux critiques du premier ordre que je cherche à répondre dans ce volume ; mais je puis néanmoins chercher quelquefois à réfuter ceux des deux autres catégories, croyant qu'il peut y avoir quelques avantages, non pas à me défendre sur les points incriminés par eux ; mais à défendre l'architecture et les architectes contre une espèce de malentendu de convention, qui tendrait à leur retirer une ressource dont ils doivent largement user dans leurs compositions ; c'est-à-dire les attributs, les emblèmes et les allégories.

Parmi ceux que j'ai placés à l'Opéra, les lyres ont éveillé la gaieté de quelques critiques reporters ; c'était du reste une gaieté bien permise, de bon aloi et sans méchanceté : *Prenez garde aux lyres,* était un mot tout parisien, ne devant froisser personne et en somme disant avec finesse la pensée de mon aristarque. Quant aux aigles et aux quelques N, qui ont pris place dans la décoration de l'édifice, ils ont bien failli me jouer un mauvais tour en mettant contre moi plus d'un honorable, crispé par la vue de ces armes de la France d'alors. On s'est imaginé, de part et d'autre, que je faisais de la propagande bonapartiste au lieu de faire de l'architecture ! comme si l'artiste n'avait pas le devoir de mettre l'art avant toute chose et ses convictions politiques (s'il en a !) après ses convictions esthétiques ! Je reviendrai sur ce point ; mais comme, grâce à Dieu, je n'ai pas de profession de foi à faire aux électeurs, je dirai seulement tout de suite que si ce n'est pas une allégorie nominale qui fait un bon gouvernement, une allégorie bien étudiée peut aider à faire de la bonne architecture.

J'ai donc mis des lyres dans les ornements de l'Opéra : Pourquoi ! c'est ce que je vais expliquer.

Il y a des attributs qui sont typiques et qui disent tout de suite leur signification; la lyre est de ce nombre. Que ce soit une convention, je l'admets ; que ce soit un peu vieillot, ou pour parler plus respectueusement, une tradition, je l'accorde ; mais il n'en est pas moins vrai que, par suite d'un accord général, la lyre représente la musique : il serait sans doute plus nouveau de prendre un autre instrument ; mais je m'imagine qu'il faudra encore bien du temps avant que les artistes remplacent

celui qui est consacré, par un piano à queue ou un orgue de barbarie. En attendant que le changement se fasse il faut accepter ce qui est et conserver la lyre comme type de l'allégorie musicale, et cela se comprend tout aussi bien que la croix pour le Christ, la balance pour la justice et l'ancre pour l'espérance! Donc, si l'on veut indiquer par des attributs que la musique a droit de cité dans tel ou tel endroit, il faudra bien employer la lyre antique, qui est tout à fait significative et ne permet aucune erreur d'appréciation. Ainsi j'ai fait ; et l'étendard musical qui couronne le monument est la lyre tenue haut par Apollon, comme la lyre, mêlée aux ornements capricieux de l'intérieur, est l'enseigne poétique du chant et de la mélodie.

Je suis absous sur le choix, je suppose, puisqu'il n'y avait pas à choisir; mais on me reproche moins le choix que l'abus de l'instrument traditionnel. Si c'est affaire de goût, je n'ai rien à répondre ; je trouve cela bien; vous trouvez cela mal; ce n'est ni vous ni moi qui pourrons résoudre impartialement la question ; laissons-la donc pendante; mais si c'est affaire de logique, oh! alors j'ai la prétention d'avoir été guidé par le raisonnement, sinon par la raison.

Tout monument est destiné à devenir ruine après un certain nombre de siècles ; toute ruine est destinée à devenir page historique de l'art ; toute page est destinée à être renseignement, voire même enseignement, aux générations futures. Il faut donc dès à présent préparer la sincérité des documents futurs et faire en sorte que nos arrière-descendants, lorsqu'ils étudieront nos monuments, comme nous étudions ceux des Grecs, soient

avant tout fixés sur leur destination. C'est donc faire acte de prévoyance archéologique que d'introduire dans la composition de nos édifices des éléments qui, en dehors des textes perdus ou détruits, puissent servir à faire reconnaître leur usage primitif; et non-seulement il est du devoir de l'architecte de marquer ces jalons dans les parties pour ainsi dire immuables de l'édifice, tels les murs; mais encore de mettre ces indications typiques dans les parties sujettes à des déplacements, telles que les ouvrages en métal, les candélabres, les panneaux d'accroche, etc. Au moins si ces parties décoratives de l'œuvre viennent à être distraites du corps de l'édifice, les attributs qui y sont indiqués aideront plus tard à les rapprocher de l'ensemble dont ils faisaient partie. Vous marquez bien toutes les pièces de votre argenterie de votre chiffre ou de vos armes; vous marquez bien tous les morceaux de votre linge afin qu'ils ne s'égarent pas au blanchissage; vous marquez les voitures, les bateaux, les bestiaux et les billets de banque afin de retrouver plus facilement ce qui se perd, et lorsqu'il s'agit de conserver à l'avenir des choses importantes et dont le temps doit favoriser la perte, vous hésiteriez à les mettre sous la sauve-garde d'un signe connu du monde entier, et qui, vraisemblablement, devra subsister encore pendant de bien longues années!...

Jadis cette précaution était moins utile que de nos jours; les monuments avaient par eux-mêmes un type consacré, et les temples, comme les forums, étaient le plus souvent élevés suivant une formule architecturale, qui se déduisait du moindre fragment de construction qui restait encore; mais maintenant où les édifices,

ayant un caractère plus personnel, ne sont plus construits sur des données inflexibles, les ruines de ces édifices ne suffiront pas à l'avenir pour dire avec certitude leurs destinations passées. Je parle surtout des édifices civils. Si donc l'architecte n'avait déjà en vue que cette seule question archéologique, il agirait avec conscience en inscrivant sur son monument les caractères souvent répétés de cette écriture conventionnelle, qui devra plus tard être lue comme le texte immuable d'un document historique.

Mais si l'on ne pense pas à l'avenir, si l'on veut laisser à nos successeurs la besogne de se retrouver dans les ruines futures des constructions, on peut tout au moins penser à ceux qui sont présents, et mettre sous leurs yeux les symboles acceptés qui concentrent leurs idées vers le point principal. Certes on n'oublie pas, lorsque l'on est à l'Opéra, que le monument est destiné à la musique, non plus qu'on n'oublie dans une église qu'elle est consacrée à Dieu; mais, cependant, cette idée de concentration est plus forte et plus intense lorsque les regards rencontrent, presque fatalement, les attributs qui disent la destination du lieu. On se sent alors, pour ainsi dire, environné par une atmosphère rationnelle; on se sent dans un milieu homogène, qui influe inconsciemment sur l'esprit, et les croix sur les autels, comme les lyres et les masques dans les théâtres, ramènent incessamment, par les yeux, la pensée vers le sujet initial.

Puis, que l'on songe bien que les éléments de la décoration architecturale, infinis dans leur combinaison, sont très-limités dans leur principe. Des moulures, des feuillages, des cartouches, c'est à peu près tout le point de

départ de ces ornementations qui, si elles varient de caractère, sont impuissantes par elles-mêmes et malgré ces transformations, à caractériser nettement la destination de l'édifice dans lequel elles sont mises en œuvre. Que ce soit un palais, un musée ou un théâtre, si l'on emploie dans ces divers édifices des colonnes, des arcades, des entablements, des chapiteaux ou des panneaux, le caractère particulier des éléments de décoration ne change guère, et le chapiteau corinthien, je suppose, d'une salle de bal, s'il se compose seulement de feuillages, ne sera guère plus typique que le chapiteau corinthien d'une salle du trône. Ils pourraient être tous fort dissemblables de composition, d'étude et de caractère; mais si aucun attribut spécial ne s'y montre, il serait absolument impossible, lorsque l'on verrait ces chapiteaux isolés, de dire à quels monuments ils sont fatalement destinés. — Une corniche peut convenir à tous les édifices, un rinceau n'a pas qu'une seule destination et, je le répète, malgré la diversité des arrangements que l'on peut donner aux quelques éléments décoratifs mis à la disposition des architectes, aucun de ces éléments n'a un caractère assez particulier pour que, d'après son examen, on puisse dire à quel type d'édifice il doit appartenir. Ce sont les attributs seuls, absolument seuls, qui peuvent servir à faire reconnaître l'usage de l'édifice dans lequel ils sont placés : tel un chapeau banal n'indique pas la qualité absolue de celui qui le porte, tandis que la casquette d'un employé de chemin de fer, avec les attributs qui y sont placés, indiquent nettement la situation de cet employé.

Si donc en architecture, on veut, dans les détails,

montrer bien clairement la destination de l'édifice, on ne peut arriver à ce résultat qu'en employant les attributs ou les monogrammes qui, à eux seuls, disent, et sans erreur possible, cette distinction particulière.

Maintenant à ces raisons logiques, que je viens d'exposer, s'ajoute la raison d'imagination, c'est-à-dire le désir de combiner un élément nouveau, ou du moins qui n'a pas été pressuré de toutes parts, avec des ornementations plus usitées sans doute, mais qui, grâce à des arrangements rendus plus imprévus par un emploi moins banal, peuvent conduire à des motifs ayant une certaine originalité. Lors même qu'il n'y aurait que cette raison artistique, lors même qu'il n'y aurait dans tous ces motifs cherchés, sinon trouvés, qu'un seul d'entre eux qui constituât une tendance marquée à une invention ornementale, cela suffirait amplement pour que l'architecte fût approuvé dans sa tentative. Or, trouve-t-on dans les motifs de lyre que j'ai employés à l'Opéra cette exception originale qui doit mériter l'approbation?

Je n'hésite pas à dire, avec toute la sincérité que je cherche à mettre dans ces pages, que les trois quarts au moins des motifs qui comprennent l'agencement des lyres ornementales, se recommandent à l'examen attentif des gens de goût. Certes je ne suis pas comme Mercure; je n'ai pas inventé la lyre; mais, du moins, je lui ai donné cent formes diverses et de bon aloi, et, aidé dans ces compositions multiples par le talent d'exécution des excellents sculpteurs, Corboz et Darvant, j'ai plus que la prétention, j'ai la conviction profonde que ces choses cornues et biscornues (comme l'a dit un de mes bons amis, critique sévère, mais injuste) serviront pendant

assez longtemps de modèles à ceux qui auront à exécuter semblables ornementations. Au surplus, je puis le certifier déjà; car depuis l'époque où l'Opéra a été livré au public, je reconnais à chaque instant dans une foule de productions plus ou moins similaires, non-seulement des imitations lointaines de mes compositions; mais encore des copies absolument exactes. Je suis loin de m'en plaindre, et j'ai au contraire grande reconnaissance pour ceux qui veulent bien m'emprunter ainsi; c'est pour moi une douce récompense et je désire vivement qu'elle me soit encore bien longtemps et bien souvent donnée!

En résumé, je crois avoir dit les principales raisons qui expliquent l'emploi fréquent des lyres décoratives à l'Opéra; je dirai cependant en plus, que cette fréquence vient de la grandeur de l'édifice. Il a fallu, en effet, pour éclairer les spacieux vaisseaux, que les motifs d'appareils en bronze fussent très-nombreux dans une même pièce. Dans l'escalier, par exemple, il y a douze fois le même candélabre et par conséquent douze fois le motif de lyres accouplées, sculptées sur l'un d'eux.

Je termine ces longues explications; mais j'ai tenu à ne pas trop les écourter, afin que l'on vît bien que si je suis coupable, je le suis avec préméditation. En attendant le nouveau jugement qui pourra être porté après lecture de cette plaidoirie *pro domo meâ,* je persiste à dire que les attributs ornementaux doivent avoir grande place dans l'architecture des monuments que l'on veut caractériser, et que, dans un temple à la musique, il faut mettre avec abondance l'instrument allégorique, comme on met abondance d'amours dans les boudoirs, et abondance de fleurs dans les jardins.

Passons aux aigles et aux monogrammes qui ont horripilé, et horripilent peut-être encore, bien des braves gens, qui s'imaginent que le seul gouvernement qu'ils préconisent a seul le droit d'être représenté allégoriquement sur les édifices. A vrai dire cette prétention est tellement extravagante, qu'on devrait la laisser passer sans la réfuter; néanmoins il est bon de constater que si les passions politiques ou autres font parfois faire de grandes choses, elles vous amènent souvent aussi à dire quelques sottises. Je ne parle pas tant de la mauvaise humeur que les emblèmes détestés peuvent inspirer à quelques fanatiques ignorants que de la coupable et ridicule idée que d'autres, plus fanatiques encore, ont de vouloir détruire des attributs qui appartiennent à l'histoire, quelle que soit la valeur artistique de ces attributs.

Voyons, dites-vous bien, vous à qui je m'adresse spécialement en ce moment, que si je défends actuellement les aigles de l'Opéra, je défendrais dans les mêmes circonstances le coq gaulois, la fleur de lys ou le bonnet phrygien : ce n'est pas affaire de préférence, c'est affaire de logique.

S'il est bien, ainsi que je viens de le dire, de mettre dans les monuments des attributs, qui plus tard aideront à en déterminer la destination exacte, il est au moins tout aussi bien que l'on puisse trouver dans ces monuments d'autres attributs ou emblèmes qui indiquent l'époque à laquelle ils ont été construits. Ce sont alors des espèces d'inscriptions parsemées dans l'édifice, et dont quelques-unes resteront sans doute lorsque le temps aura détruit les autres.

Au point de vue archéologique, il y a deux avantages à mettre dans les constructions soit les chiffres du souverain régnant, soit les armes du pays adoptées pendant ce règne. Je n'ai pas à m'étendre sur ce point ; ce que j'ai dit précédemment à propos des lyres explique assez ma pensée et mon raisonnement.

Il en est de même en ce qui touche la question artistique ; ces armes et emblèmes fournissent également des motifs de décorations typiques et parfois originaux et on ne saurait retirer aux architectes une ressource précieuse, et dont ils ont le devoir d'user. Je dirai donc que cet emploi des aigles impériales m'a fourni divers motifs caractérisés et que je suis loin de regretter d'avoir composés ; tels les grands aigles qui couronnent les piliers d'angle des murs de la scène, tels ceux qui sont supportés par les deux colonnes de granit placées à l'entrée de la rampe douce.

Maintenant, tout esprit de parti mis de côté, il faut bien reconnaître que les aigles, arrangés d'une façon un peu conventionnelle, fournissent une ornementation puissante et de grande allure, et je sais bien des cas où l'aigle, n'ayant même pas une raison historique d'être employé, a été néanmoins placé comme motif absolument décoratif.

Laissez donc de côté les mesquines attaques faites en passant à un ornement, pour aller plus haut et plus loin ; respectez les emblèmes, les étendards et les attributs de la France à quelque époque qu'ils aient été employés, et respectez assez l'art et l'artiste, pour ne voir dans les productions de celui-ci, faites en l'honneur de celui-là, qu'un acte de raison, de logique, d'imagination

et de devoir professionnel, et non une basse et ridicule flagornerie à l'adresse d'un pouvoir quelconque. Tout règne, quel qu'il soit, a existé ; il forme une page de notre histoire, et pour juger plus tard cette page, il faut la conserver intacte avec tous les documents politiques et artistiques qui ont aidé à l'écrire.

Mais songez donc un peu : si, maintenant que les passions sont calmées sur ce qui s'est passé il y a quelques siècles, chacun voulait supprimer du monument les emblèmes qui rappellent les régimes qu'il déplore, il ne resterait plus rien de typique dans une grande partie de la décoration des édifices. Il faudrait détruire les hiéroglyphes de l'Égypte, les statues des anciens dieux des Grecs, les aigles des monuments de l'empire romain, les fleurs de lys de la Sainte-Chapelle, les salamandres du palais de Fontainebleau, les monogrammes de la cour du Louvre, ceux du château de Versailles, les faisceaux de l'Académie de médecine, les coqs gaulois de la colonne de la Bastille, et raser une grande partie des monuments nouveaux. Qui songe à cela maintenant? La passion est moins rétroactive que présente, et si quelqu'un s'avisait aujourd'hui de demander la suppression de ces emblèmes du passé, il serait traité comme un énergumène. C'est pourtant ce qui s'est produit il n'y a pas six ans, et cette espèce d'iconoclastie venait moins encore de la classe populaire que de gens haut placés, mais plus rancuniers que raisonnables. L'Opéra en est une preuve. Le lendemain du 4 Septembre, j'ai reçu deux lettres officielles, du maire de Paris et du directeur des travaux de la Ville, qui, en m'appelant « citoyen », m'intimèrent d'avoir à enlever immédiatement les emblèmes rappelant le régime ren-

versé. Je refusai non moins immédiatement par devoir artistique, puis parce que, dépendant du ministère des travaux publics, je n'avais d'ordre à recevoir que de mon nouveau ministre, lequel me laissa fort tranquille sur cette question. Je fus, je l'avoue, assez outré de cette façon sommaire de décider l'enlèvement d'œuvres d'art dues à des sculpteurs de talent, et je ne pus m'empêcher de protester contre les instructions reçues. Comme en résumé ces instructions avaient été données plutôt pour suivre la routine des dernières révolutions que par conviction bien arrêtée, on voulut bien me répondre, qu'après tout, c'était pour sauvegarder le monument que l'on m'avait averti; mais que l'on était autant que moi partisan du respect des choses artistiques.

La liberté que je réclamais m'était donc laissée; je ne fis que le seul sacrifice d'un emblème plus personnellement affecté à l'empereur déchu : c'est-à-dire les deux aigles placés sur ce qui devait être son entrée particulière ; mais encore je ne fis cet enlèvement que parce que cela ne causait *aucun* dommage à l'œuvre elle-même; il s'agissait seulement de couper un scellement, toujours facile à refaire, si l'on voulait plus tard replacer les deux aigles de Rouillard; ces aigles de grande beauté, étant à la portée des mains, et surtout des pierres, ce fut principalement pour les garantir contre une attaque irréfléchie de quelques polissons, que je les mis en lieu sûr.

De plus je fis mettre deux toiles sur les deux aigles héraldiques modelés par Jacquemard, et cela suffit pour que le monument ne reçût aucun projectile. — Aujourd'hui tout cela est passé ; les ornements emblématiques sont conservés et restent comme œuvre artistique et

historique, et je m'applaudis chaque jour d'avoir su résister à l'ordre de destruction de ces bronzes et de ces sculptures, qui sont dus à des hommes de grand mérite. — Je regrette seulement encore que les deux aigles de Rouillard ne soient pas replacés ; d'abord parce qu'ils manquent aux couronnements des deux portes d'entrée de la rampe douce, qui font ainsi triste figure ; puis, parce que l'on prive le public de la vue d'un travail important, exécuté avec talent par un de nos meilleurs sculpteurs d'animaux. — Il faut espérer que toutes les petites niaiseries qui accompagnent trop souvent les grands faits seront bientôt réprouvées, et que l'on m'autorisera à remettre en place ces œuvres artistiques, par la même raison que l'on a autorisé à remettre en place la statue de Napoléon Ier sur la colonne de la grande armée. Ce sont des dates dont je réclame le juste rétablissement.

Au milieu de cette effervescence de passions politiques déchaînées, j'ai trouvé cependant un prétexte pour procéder moi-même à l'enlèvement de chiffres impériaux qui, au point de vue artistique, produisaient le plus mauvais effet, et comme il restait encore après cet enlèvement assez d'attributs pour bien marquer la date de construction de l'Opéra, j'ai pensé que j'avais bien le droit de supprimer une chose certainement fort peu réussie : Ce sont les N et les E placés sur l'attique de la façade.

Je désirais avoir aux endroits où étaient inscrites ces lettres quelque point de rappel d'or, devant relier les chéneaux aux parties inférieures du monument, et j'avais étudié quelques monogrammes simples ou doubles qui, peut-être, eussent été d'un bon aspect; mais au moment de la découverte de la façade, qui devait être

faite à jour fixe, le 15 août 1867, les modèles de ces monogrammes n'étaient pas terminés, et le temps manquait, non pas tant pour les achever que pour les faire couler en bronze, et les placer dans le médaillon de marbre. Comme, à tort ou à raison, je tenais à avoir dans ces médaillons ces petits points dorés, je pris le parti de choisir dans les lettres du commerce les caractères que je n'avais pas le loisir de faire exécuter, et je me décidai, faute de mieux, pour deux grosses lettres ressemblant fort à des caractères d'enseignes. Cela passait encore lorsque, mis en place, je les vis sans reculée; mais une fois que la cloison de planches qui couvrait la façade fut démolie, je reconnus bien vite que ces N et ces E étaient lourds, d'une mauvaise forme, et presque ridicules. Le public ne fit guère attention à ces formes défectueuses, et ce fut seulement sur leur opportunité que les chiffres furent attaqués. — Je ne pouvais guère alors les supprimer immédiatement et surtout je ne le voulais pas; car il est dans l'esprit humain, même le plus conciliant, de ne pas suivre les conseils qui ne sont pas demandés, et il me semblait que donner ainsi raison à la critique contre moi, c'était non pas faire acte de sagesse, mais bien de faiblesse. C'était assez sot, j'en conviens; mais si vous retirez aux artistes l'amour-propre qui les soutient, ils ne seront plus bons à rien. — Je laissai donc ces vilaines lettres, en me promettant de les changer lorsque, ainsi que je le supposais alors, on ferait une visite générale de la façade, avant d'ouvrir le monument au public.

Je n'eus pas besoin d'attendre cette occasion; le 4 Septembre vint me la fournir, et je retirai enfin ces

malencontreux monogrammes, si déplaisants et si communs. S'il est utile de marquer les dates historiques du monument, il n'est pas indispensable que les architectes, lorsqu'ils peuvent l'éviter, marquent les dates de leurs défaillances artistiques!...

Puisque je parle de lettres, je veux dire aussi quelques mots sur celles qui forment les deux inscriptions de la façade, CHORÉGRAPHIE et POÉSIE LYRIQUE. Ces inscriptions ont été assez vivement attaquées, et comme texte et comme effet; et j'avoue que l'on n'avait pas tout à fait tort, du moins au point de vue de l'effet. Je tenais encore à avoir dans les frises des deux pavillons des rappels de points dorés, et c'est cela surtout qui m'a conduit à mettre ces inscriptions; mais, bien que cette fois les caractères eussent été modelés sur mes dessins, je n'en reconnais pas moins que ces deux inscriptions retirent à la façade un peu de *comme il faut;* ça ressemble à l'enseigne d'un magasin et conviendrait mieux peut-être à une boutique qu'à un monument; et pourtant les points dorés font bien là! En tout cas sur cette question je comprends les critiques formulées, et si mes successeurs architectes ont un jour le désir de faire enlever ces deux mots, ils peuvent procéder à cette exécution, sans craindre que mon ombre vengeresse vienne leur reprocher leur vandalisme. Quant à ce qui touche au texte même, j'en suis naturellement et moralement responsable; mais je ne me suis décidé à inscrire les deux mots incriminés qu'après de nombreuses consultations, prises, comme on dit, aux sources des plus autorisées : littérateurs, musiciens, professeurs, savants, membres de l'Institut, etc. Tout cela fut consulté, et il fallut plus de réunions et de

discussions pour être fixé sur ces mots techniques que pour préparer un projet de loi à la Chambre, et ma foi, en cette occasion j'ai grande envie de me mettre en dehors de la décision prise, et d'en retourner l'honneur ou le blâme à la docte association de lettrés qui a conclu à ce que j'ai exécuté.

Si je laisse aux commissions bénévoles la responsabilité des inscriptions de la façade, je les décharge complétement de celle qui pourrait peut-être leur incomber au sujet des bustes de compositeurs, installés au pourtour du monument.

Le choix de ces bustes a soulevé bien des récriminations, oubliées sans doute en ce moment, et je devrais n'en plus parler si je ne croyais devoir donner encore un nouvel exemple de la difficulté qu'il y a à contenter tout le monde.

Lorsque j'ai pris le parti de donner une espèce d'immortalité plastique aux illustres compositeurs de tous les pays, je me suis adressé à ceux qui, par leurs études, leur science et leur talent musicaux, pouvaient plus que tous autres me guider dans le choix que je devais faire parmi tant de gens de génie. Je savais bien cependant que le génie est souvent conventionnel, et que, sauf quelques exceptions indiscutées, tout ce qui touche aux appréciations humaines est rempli de contradictions et de solécismes artistiques. Néanmoins, en consultant les chefs autorisés de la critique, de l'érudition ou du savoir, je pensais que si des nuances se produisaient dans la confection de la liste que je demandais, au moins je trouverais dans l'ensemble un accord assez complet pour me permettre de le prendre comme point de départ.

Mais, hélas! il n'en fut pas ainsi! Chacun, et malgré lui, jugeait suivant son sentiment, et comme le sentiment artistique est chose bien variable, il en résulta que j'eus une quinzaine de désignations différentes! Sur les trente-trois bustes qui faisaient l'objet de la discussion, c'est à peine si quatre ou cinq furent acceptés par tous, et encore ils furent placés dans des ordres dissemblables!

Cela dura près de deux ans! Après ce laps de temps écoulé, je n'étais guère plus avancé qu'au commencement et mes œils-de-bœuf menaçaient de rester vides, faute d'occupants déclarés absolument méritants!

Du reste, cette diversité d'opinion, qui se manifesta avant que le choix en fût fait, se manifesta de nouveau une fois que les bustes furent en place, et l'on ferait de bien gros volumes, non-seulement des articles publiés alors à ce sujet, mais surtout des lettres innombrables que je reçus à cette occasion. Or, en comparant toutes ces lettres et tous ces articles je vis bien que chacun prêchait pour un saint quelconque, mais que tous les autres élus étaient vertement discutés. Cela me rappelait l'épisode de ce peintre antique qui exposa son tableau en priant les visiteurs de marquer d'un trait blanc toutes les parties approuvées, et qui le lendemain l'exposa encore en priant les mêmes visiteurs de marquer également d'un trait blanc toutes les parties qui paraîtraient défectueuses, et il arriva que le jour comme le lendemain, le tableau fut entièrement couvert de traits.

Devant cette diversité d'opinion, je me consolai bien vite des reproches faits à mon choix en me disant que, quel qu'il pût être, il n'aurait pas satisfait davantage ceux qui devaient le juger.

Il fallait cependant bien que je prisse un parti, et faute de conseilleurs pouvant s'entendre, je me décidai à m'entendre tout seul, ce qui fut bien plus tôt fait! Je me donnai pour programme d'exclure ceux qui étaient encore vivants; car le choix devenait alors très-délicat et en mettant celui-ci je froissais naturellement celui-là. Je ne fis exception que pour trois maîtres : d'abord Auber et Rossini, qui étaient encore de ce monde, mais dont la gloire était déjà de l'autre : c'étaient deux chefs illustres qui, depuis longtemps, n'étaient plus discutés, et leur place était toute marquée dans le petit Panthéon que je me plaisais à édifier moi-même aux artistes qui me semblaient devoir l'honorer. Quant à la troisième exception, elle fut moins bien acceptée que les deux premières, parce que le grand musicien, qui a ses fanatiques, a encore des détracteurs : il s'agit de Verdi; mais, comme je l'ai dit, ne trouvant pas dans ma consultation un guide suffisant pour me faire aller droit et sans hésitation, je me guidai parfois sur mon sentiment absolument personnel. Or, comme j'ai pour Verdi une sincère admiration, que je trouve son œuvre humaine, vivante, colorée et qu'elle m'émeut, malgré les défauts qu'on lui reproche, plus que d'autres œuvres dans lesquelles on ne trouve que des qualités, je me suis décidé à installer le maître présent, qui me remue violemment, au milieu des maîtres passés, qui ont su toucher aussi mon âme et mes sens. D'ailleurs Verdi était Italien; cela pouvait me servir d'excuse. Cette introduction d'un vivant, bien vivant, c'est-à-dire discuté, parmi les morts bien morts, c'est-à-dire consacrés, pouvait passer à quelques yeux pour un acte de courtoisie internationale; mais pour moi le choix

fut dicté, non par la politesse, mais bien par la conviction; et maintenant, lorsque je regarde par hasard ce buste, placé par ordre chronologique, je me surprends à croire que c'est moi qui ai découvert et inventé Verdi! Avouez que cette pensée n'est pas sans charme, et qu'elle me dédommage amplement des injures qui m'ont été adressées à cause de ce choix par quelques pseudo-musiciens qui, faute d'idées, s'imaginent que le but d'un repas n'est pas de faire manger les convives, mais bien de leur offrir une serviette bien pliée et des assiettes bien lavées!

Du reste, pour avoir la conscience en repos, une fois que ma liste fut bien arrêtée dans mon esprit, j'allai la soumettre d'abord à Auber, qui, avec la bienveillance courtoise qui lui était habituelle, me déclara que, sauf lui, indigne (il n'en croyait rien, j'espère), ma liste était parfaite, et qu'il n'y avait rien à changer. Puis j'allai chez Rossini, qui me reçut en me lançant une gaudriole, et m'assura, avec toutes les plus grandes protestations, que j'avais fait un chef-d'œuvre d'impartialité et de vérité. En voyant seulement le nom de Meyerbeer et celui de Beethoven sur les bustes de la façade, il me dit (c'était sans conséquence, à cette époque) : « Vous aimez bien les Allemands, vous autres Français?

— Dame, il me semble qu'ils font de la bonne musique!

— Oui; mais ils font de la fichue cuisine!

Ce fut mon exeat définitif. Je n'élevais pas de statues aux inventeurs du miroton, et en somme, fortifié par l'approbation de ces deux illustres compositeurs, je pus me croire infaillible dans mon choix... J'ai vu ensuite

que non; mais je vous assure que je me console aisément de ce petit déboire.

Tout ce que je dis là n'est guère de l'architecture; mais j'en ai fait déjà pendant si longtemps, que l'on peut me pardonner d'échapper un peu à cette tunique de Nessus!

DES BALUSTRADES EXTÉRIEURES

Les balustrades, formant la clôture extérieure du périmètre de l'Opéra, se composent de piédestaux, de balustres, de candélabres, de colonnes, de grilles et de portes ; ce n'est donc pas la variété qui leur manque ; ce serait plutôt l'unité. De fait, il y a un peu de papillotage dans tout cet ensemble, surtout du côté de l'est, et il aurait sans doute gagné à être simplifié.

Cependant il est arrivé que cette abondance de motifs, que je regrette peut-être maintenant, vient non-seulement de certaines exigences d'un programme pratique, mais surtout d'un parti pris de ma part : j'ai mis toutes ces statues, toutes ces colonnes et j'ai ouvert toutes ces portes pour tâcher de déguiser autant que possible le fâcheux nivellement des abords de l'Opéra. Il se peut, en effet, que le moyen que j'ai employé ait quelques avantages à ce point de vue ; mais le résultat est néanmoins loin d'être tout à fait satisfaisant, et je crois, en somme, que j'aurais mieux fait de ne pas chercher un problème qu'il était matériellement impossible de résoudre. Quand une jambe artificielle ne cause que des lourdeurs aux hanches, quand la marche ne devient pas, grâce à elle, facile et presque naturelle, et quand, en résumé, le

membre postiche ne fait pas illusion et que chacun le reconnaît, même sous le vêtement, il vaut bien mieux renoncer au désir de cacher son infirmité et mettre tout simplement la vulgaire jambe de bois. L'Opéra, mal assis sur un terrain en pente, péchait par sa base; j'ai voulu le redresser à la vue, au moyen de ma balustrade orthopédique, et je n'ai réussi qu'à fort mal déguiser un défaut, qui aurait été sans doute accepté plus facilement si je l'avais laissé tout simplement apparent!...

Je vais revenir sur cette disposition et sur les causes qui l'ont amenée; mais je veux, avant de dire un peu de mal des autres, me débarrasser du bien que j'ai à dire de moi; au surplus, ce ne sera pas long.

Ce qui est bien dans les détails de cette balustrade, ce sont d'abord les portes : la composition en forme d'éventail, reportant le poids et la poussée de la grille sur le pivot de support, est logique et originale; l'arrangement de la ferrure de ces portes avec les piédestaux est également logique et forme un motif assez bien trouvé. Les petits candélabres, qui séparent les grilles fixes, sont élégants et d'une agréable silhouette, et les porte-affiches ne sont pas mal arrangés. En ajoutant à cela que les piédestaux sont d'une bonne étude, et que les balustres sont assez fermes, j'aurai signalé tout ce qui me semble avoir des qualités.

Maintenant, quant au reste (il ne reste, il est vrai, que les colonnes rostrales), je reconnais que ce motif, qui eût pu être fort bien réussi, est très-loin de l'être. La base des colonnes est lourde, les proues sont empâtées, les lanternes mesquines, le chapiteau banal et le couronnement en forme de boule d'assez pauvre invention. Je

ne sais vraiment ce qui m'a conduit à ce piètre résultat; car l'étude de telles colonnes est réellement assez facile à faire, et je ne retrouve pas dans ces détails le caractère, bon ou mauvais, mais au moins assez personnel, qui se retrouve dans les autres parties de l'édifice. J'ai bien une sorte d'excuse : c'est que ces colonnes sont en fonte de fer, recouverte de cuivre, et que ce procédé empâte toujours un peu les surfaces; mais l'excuse n'a vraiment pas grande valeur, et j'aime mieux, en somme, avouer que ces motifs, qui, avec une étude plus fine et plus complète, auraient sans doute été une très-bonne chose, ne sont en réalité qu'une œuvre d'art assez médiocre.

Quant aux torchères, modelées par Chabaud, elles sont de fort gracieuse exécution; les deux types de femmes qui portent les lanternes sont très-élégants, et l'étude de ces figures est très-soignée et très-savante. Il faut donc féliciter sincèrement l'éminent statuaire, qui a si bien réussi ces fines compositions, d'une silhouette si heureuse, et d'un mouvement si juste et si naturel.

Cependant plusieurs personnes ont critiqué ces figures, non pas au point de vue de la statuaire, mais plutôt au point de vue des convenances, comme à celui de la trop grande répétition d'un même motif. Ces personnes avaient et ont encore raison; en fait quant au dernier point, et en apparence quant au premier.

Il est évident que cette procession de femmes, ayant même pose et même tournure, irrite un peu les regards, et que, si la répétition des mêmes éléments décoratifs cause presque toujours un grand charme, c'est parce que ces éléments sont pour ainsi dire inertes et qu'il n'y a

aucune raison pour qu'ils soient diversifiés. Une succession de colonnes, de pilastres, de candélabres, et même de sphinx, peut fort bien se produire sans que l'on éprouve le désir d'en voir changer les formes particulières. Tant que ces éléments ont la même destination et concourent au même but, rien ne milite en faveur de leur diversité; au contraire, cette suite de motifs, rigidement semblables, arrive, mieux que toute variété, à donner à l'ensemble un aspect de grandeur et de simplicité; mais lorsque les éléments décoratifs, au lieu d'être empruntés à des bases immuables et immobiles, dérivent de bases qui, par leur nature, sont vivantes et mouvementées, l'effet de répétition ne satisfait plus les yeux, parce qu'il ne satisfait plus la logique et le sentiment. La répétition ne peut être admise que lorsque les objets répétés ne peuvent changer de nature et d'aspect; elle doit être rejetée toutes les fois que les objets répétés ne peuvent être identiques sans violer les lois naturelles.

Eh bien, lorsque l'on met à la queue-leu-leu une vingtaine de statues toutes semblables, on viole ces lois; quel que soit l'office que ces statues aient à remplir, elles devront le remplir régulièrement comme but, mais diversement comme moyen, sous peine de ressembler à une rangée de soldats faisant l'exercice. D'ailleurs toute statue prise en elle-même constitue une œuvre d'art personnelle, et l'art semble disparaître tout à coup si l'on traite ses produits comme des machines fabriquées à l'emporte-pièce et devant toujours se produire à la douzaine.

J'aurais donc dû, pour agir suivant la logique, la vérité et le bon goût, au lieu de mettre partout sur la balustrade les deux figures de Chabaud, toutes se répé-

tant à l'infini, placer des statues de même allure générale, mais de tournures différentes. J'aurais dû, en somme, au lieu de faire faire deux modèles dissemblables, en commander vingt-deux, c'est-à-dire autant qu'il y a de piédestaux.

Oui, certes, j'aurais dû faire ainsi; mais je n'ai pas dû même y songer, sinon pour regretter de ne pouvoir agir suivant mon désir! Quoi que l'on en ait dit et quoi que l'on pense peut-être encore, j'ai eu très-peu d'argent à dépenser à l'Opéra par rapport à l'importance du monument, et chaque jour je devais me préoccuper tout au moins autant de la dépense que de l'effet à produire. Eh bien, les deux modèles de Chabaud ont coûté chacun 2,400 francs, soit 4,800 francs; pour la fonte, les vingt-deux statues, mises au rabais par concurrence, ont coûté seulement 1,500 francs l'une, parce que le moule était le même pour toutes. Il en est résulté que la somme totale de ces lampadaires est de 37,800 francs. Si j'avais dû faire toutes ces figures différentes, j'aurais eu déjà à payer vingt-deux modèles à 2,400 francs, soit 52,800 francs; et, pour la fonte, le prix *minimum* eût été de 2,400 francs pour une figure; soit, pour l'ensemble également, 52,800 francs... Il aurait donc fallu dépenser en tout 105,600 francs, tandis que je n'en ai dépensé que 37,800!

Il n'y a pas d'autres raisons à cette répétition de figures, et plus que personne je la déplore; mais qu'y faire? Près de 70,000 francs d'économie valaient la peine d'y regarder à deux fois; je n'y ai regardé qu'à une seule pour ne pas être entraîné, et j'ai sacrifié mon sentiment, la logique, la beauté et l'art, en somme, à cette malheureuse question d'argent, qui a été incessante et s'est

présentée à tout instant à moi comme un cauchemar perpétuel et irritant.

Quant à l'inconvenance de ces figures, inconvenance qui leur a été reprochée par bien des gens, qui peut-être ont plus de pudeur pour les statues que pour les personnes, il y a au fond quelque chose de vrai dans l'accusation; mais cela ne tient aucunement à l'immodestie des sculptures en elles-mêmes, qui sont fort chastes dans leur nudité; mais seulement et encore à la répétition de ces sculptures. Une femme toute nue peut fort bien, si elle est traitée avec délicatesse et retenue, représenter la virginité tout aussi bien qu'une statue couverte de voiles; mais il faut que cette statue soit, pour ainsi dire, isolée et dans un entourage virginal. Si, au lieu d'une figure pudiquement nue, vous en mettez une vingtaine ensemble, ces vingt, fussent-elles tout aussi pudiques que la première, donneront immédiatement aux yeux l'impression d'une réunion de courtisanes, et ce qui, ainsi que je l'ai déjà dit, est arrivé lors de l'exposition des tableaux de Boulanger, arrivera de même lorsque tous les bras, toutes les jambes et tous les torses offriront, par leur réunion seule, un aspect dévergondé et licencieux.

Ce ne sont donc pas les figures de Chabaud qui sont cause de l'impression produite sur quelques-uns; mais bien la réunion et la répétition de ces figures. Il est d'ailleurs facile de s'en convaincre à l'Opéra même en regardant les portions de balustrades établies du côté Ouest. Là, par suite de la disposition des abords, il n'y a que deux piédestaux et deux lampadaires. Eh bien, ces deux lampadaires, qui sont composés avec ces mêmes figures de Chabaud, ne donnent prise à aucune mauvaise pensée

et semblent bien plutôt des déesses vertueuses que des nymphes un peu effrontées. C'est donc le nombre seul des statues qui a fait leur immodestie; mais j'aurais dû penser à cela dès le principe, et puisque je ne pouvais prétendre à varier les motifs, j'aurais dû sans doute faire composer les figures avec des draperies, qui eussent retiré, je le crois, tout prétexte à l'accusation d'impudeur.

J'ai cru pourtant un jour pouvoir modifier ces statues et leur donner quelques voiles : c'était du temps où M. de Larcy était ministre et où M. de Lorgeril fulminait contre les débauches sculptées de l'Opéra. L'attaque devint un instant si forte que je fus sommé par l'administration de cacher ces seins que l'on ne saurait voir, et comme, en résumé, je ne demandais pas mieux que d'essayer quelques modifications, je me décidais à faire faire des espèces de tuniques flottantes qu'on aurait ajustées sur les torses, lorsque M. de Larcy quitta son poste en emportant avec lui les récriminations qui lui avaient été adressées par quelques puritains de son parti. Comme c'était encore une assez grosse somme à dépenser, je remis alors à plus tard l'opération de l'habillage de mes divinités de la nuit, qui, maintenant, paraissent devoir tenir longtemps leurs becs de gaz sans mettre leurs chemises de bronze.

N'importe! si quelque jour on ne savait en France que faire d'un peu trop d'argent, je ne serais pas fâché que l'on pût habiller par-ci par-là quelques-unes des statues de Chabaud, en en laissant pourtant au moins une ou deux paires tout à fait intactes.

Je reviens aux abords de l'Opéra, à ces malencon-

treux abords qui m'ont amené à mal établir ma balustrade, et, bien que mes lamentations soient maintenant faites en pure perte, je saisis l'occasion qui se présente à moi pour dégonfler un peu mon cœur, tout gros d'ennuis à ce sujet depuis plus de quinze ans!

C'est qu'en effet, je ne connais pas un monument, soit ancien, soit moderne, qui soit planté dans des conditions plus déplorables que le nouvel Opéra! Il y en a qui sont obstrués, d'autres qui sont presque cachés, d'autres qui sont sur des buttes ou dans des creux; mais tous au moins, dans quelque condition qu'ils se trouvent, n'ont pas à lutter avec des abords régulièrement irréguliers, avec des maisons plus grosses qu'eux, avec des vues où le devant, les côtés et le fond sont formés par des constructions banales, encombrantes et symétriquement tout de travers, et avec des espaces trop petits pour dégager le monument ou trop grands pour lui donner de l'échelle! L'Opéra est, en somme, fourré dans un trou, remisé dans un fond et enseveli dans une carrière! et vraiment, si je n'avais pas une réelle admiration pour les grandes choses qu'a faites M. Haussmann, j'aurais contre lui de vrais sentiments de rage! Mais comme j'ai eu le temps de me calmer depuis qu'il a fait découper le quartier de la Chaussée-d'Antin en tranches triangulaires, et mis une bosse sur la chaussée du boulevard des Capucines en mettant un creux à celle du boulevard Haussmann, quand il aurait fallu faire tout le contraire, je me console en pensant que dans quelques centaines d'années il viendra à Paris un préfet ayant, ainsi que les nôtres actuels, le désir de dégager les monuments du Paris d'alors, et qu'il s'avisera de désencombrer l'Opéra

en rasant tout le quartier! Il est, du reste, probable que ce préfet-là, pour suivre la tradition, en faisant dégager les monuments des époques passées, fera construire des bâtiments tout neufs qu'il engagera dans des constructions mal plantées, afin que ses successeurs puissent aussi avoir le plaisir de procéder à leur tour à ces fameux dégagements des monuments!

Mais, en attendant que l'on démolisse Paris pour le reconstruire et le redémolir ensuite, il n'en est pas moins vrai que ni vous ni moi ne verrons l'Opéra avec des entourages de légers portiques, des jardins, des maisons basses et surtout des rues étroites et contournées; nous ne sommes pas encore à l'époque de la renaissance du pittoresque, et il faudra attendre bien longtemps, j'en ai peur, pour que la ligne brisée ou la ligne courbe remplace la ligne droite dans les nouvelles rues de nos villes. Enfin il faut espérer en l'avenir, et si quelque jour je deviens préfet de la Seine, je mettrai une grosse amende sur ceux qui s'aviseront de bâtir leurs maisons à la même hauteur que celles de leur voisin et sur le même alignement.

Quoi qu'il en soit du Paris de l'avenir, l'Opéra du présent est bien mal partagé comme assiette; le terrain sur lequel il est bâti est étroit par devant, étroit par derrière et s'élargit en ventre au milieu, de sorte que la clôture de ce terrain, devant suivre la silhouette, a l'air de faire des ronds de bras comme une demoiselle de paveur; puis, ce qui est plus terrible encore, le terrain s'en va en pente et, entraîne forcément avec lui, dans cette pente, cette malheureuse clôture, qui n'a plus l'air de tenir à rien et qui, au lieu de servir de cadre au mo-

nument, fait bien plutôt l'effet d'un tableau accroché de travers au beau milieu d'un salon!

Rien n'est déplaisant comme ces lignes penchées des balustrades, qui coupent les lignes horizontales du bas de l'édifice, et, comme la perspective donne à celles-ci ou à celles-là des inclinaisons sans cesse différentes, il en résulte que l'Opéra, au lieu d'avoir l'air d'être planté solidement et d'être soutenu à sa base par une ceinture d'appui qui lui donne de l'empâtement, a l'air, tout au contraire, d'être placé sur un radeau mouvant qui s'incline plus ou moins, mais n'a jamais l'apparence d'un sol stable. Toutes les fois que je passe du côté Est de l'Opéra, je fais malgré moi le mouvement que l'on fait instinctivement quand une voiture tend à se renverser : on se jette du côté opposé à celui vers lequel elle penche. Eh bien, moi, je me penche toujours à gauche, en cherchant à entraîner dans mon mouvement tout le sol de la place et des rues, pour le faire relever et le rendre horizontal...

Ce qui me choque surtout, c'est ce démanchement, ce dégingandage de la balustrade, qui procède par parties horizontales, par parties inclinées et par angles fuyants. J'ai pourtant bien cherché à donner à tout cela une tenue générale, mais je n'y suis guère arrivé. C'est qu'aussi il y avait dans cette opération une difficulté insurmontable ; il fallait bien que les portes fussent horizontales afin de se développer, et comme ces portes sont toutes à des niveaux différents, il s'ensuivait que les parties de raccord entre elles devaient, ou bien être construites en pente, ou bien se décrocher les unes sur les autres ; à moins cependant de composer l'ensemble en se préoccupant seulement de l'horizontalité de la partie

supérieure, et, par suite, en donnant à la balustrade et aux portes des hauteurs variant suivant les niveaux. C'est peut-être ce moyen qui, en somme, aurait été préférable. Il y aurait bien eu ainsi du côté du Nord des balustrades presque aussi hautes que des murs de clôture et des becs de gaz à 6 mètres du sol; mais au moins il y aurait eu un parti plus franc. Et encore est-ce bien certain? Car la forme en plan de l'enceinte, faisant converger les lignes vers l'édifice, aurait par la perspective détruit l'horizontalité désirée!...

Quoi qu'il en soit, j'ai essayé de tout et j'ai trouvé à tout des inconvénients; j'ai étudié tous les arrangements imaginables et je ne suis arrivé à rien de bon, parce que, je le répète, la question paraît insoluble. Aussi, toutes les fois qu'un malheureux architecte sera aux prises avec ces formes bâtardes et ces terrains trop inclinés pour donner belle assiette au bâtiment, ou trop horizontaux pour permettre une plantation pittoresque, il arrivera que les monuments qu'il construira sur ces terrains auront une apparence boiteuse et déplaisante. En résumé, quand on veut que quelqu'un soit bien assis, on lui donne un siége où l'on ne glisse de nulle part, et non un plan incliné où l'on glisse de partout; et il doit en être de même pour les monuments.

Que faire à cela maintenant? Rien, ou peu de chose; profiter du percement de l'avenue de l'Opéra pour remanier un peu les niveaux et abaisser de quelques centimètres celui du boulevard des Capucines. Ça ne serait pas un mal; mais ça ne serait pas encore un très-grand bien, et je crois que le moyen le plus efficace serait de mettre quelques plantations d'arbustes au pied du monument. Cela

couperait les lignes et déguiserait les malencontreuses pentes. D'ailleurs la verdure des arbres et des fleurs a été inventée, il me semble, pour corriger les défauts de toute architecture, et il est bien rare qu'une mauvaise bâtisse ne prenne pas un certain charme quand elle est accompagnée de végétation. Vous verrez, plus tard, quand l'Opéra sera en ruine et qu'il sera couvert de lierre, vous verrez (c'est un euphémisme) comme cela sera grand, pittoresque, imposant et presque merveilleux! Eh bien, sans démolir tout de suite le bâtiment, on pourrait déjà lui donner ce généreux compagnon des pierres, cet ami de l'architecture, et planter de ci, de là, quelques arbres toujours verts, qui vaudraient mieux comme cadre que la clôture mal équilibrée qui existe maintenant.

Je voudrais bien encore émettre un vœu, mais je sais déjà à l'avance qu'il sera stérile. Cependant si dans l'avenir on pouvait y prendre garde, peut-être ferait-on sagement. Ce serait, lorsqu'il s'agit de construire un monument quelconque, de consulter tant soit peu l'architecte, qui doit l'édifier, sur les abords et le terrain. Je ne dis pas que les architectes soient infaillibles, oh! non, et ils prouvent chaque jour qu'ils sont bien de la race imparfaite des humains; mais enfin, celui qui élève un bâtiment a quelque intérêt à ce que son œuvre soit bien placée, et, en définitive, peut-être pourrait-on lui demander s'il aime mieux bâtir sur un coteau que dans une fondrière.

On m'a bien consulté, il est vrai, pendant au moins cinq minutes : c'était en 1861, lorsque mes plans de l'Opéra furent portés aux Tuileries. L'Empereur eut l'air de requérir mon avis sur le terrain choisi et les rues pro-

jetées; j'émis, assez timidement il est vrai, ce petit avis sur le tracé adopté et je regrettai la forme triangulaire donnée à tous les pâtés de maisons, et Sa Majesté partagea cette opinion en reprochant au préfet de la Seine d'aimer trop les *fichus*. Elle fit même de sa main une espèce de petit croquis sur le plan des alentours, en supprimant les rues biaises et les remplaçant par des places rectangulaires, et je pus croire qu'avec cette haute protection il serait changé quelque chose au projet.

Mais tout se bâtit comme s'il n'avait été question de rien, et lors de la seule visite que l'Empereur fit à l'Opéra, en 1862, lorsque je me hasardai à lui demander pourquoi on avait continué le découpage en fichus du quartier, sans rien modifier aux premières parties, S. M. Napoléon III me répondit en *termes textuels :*

« Malgré ce que j'ai dit, malgré ce que j'ai fait, Haussmann a agi comme il a voulu!!... »

Et dire que c'est peut-être toujours ainsi que les souverains font leurs volontés!

LES GROUPES MILLET ET LEQUESNE

Le pignon de la scène de l'Opéra, du côté de la façade, est accompagné de trois groupes en métal dont l'un, celui du centre, est exécuté par Millet, et dont les deux autres sont l'œuvre de Lequesne.

Ces trois groupes, indépendamment de leur valeur artistique, ont une importance fort grande au point de vue architectural, parce que, par leurs silhouettes, ils constituent celle de cette partie du monument. Or, ce n'est pas une petite affaire que de composer de bonnes silhouettes, et plus d'un statuaire de grand talent peut échouer là où un artiste de second ordre, mais ayant le sentiment décoratif, peut réussir à merveille.

Je ne veux pas dire que Millet et Lequesne soient des sculpteurs de deuxième catégorie. Ils ont fait leurs preuves et peuvent revendiquer leur place dans les premiers rangs : je veux dire seulement qu'ils ont l'intuition décorative, si précieuse en ce cas spécial, et que leurs œuvres ont été composées de façon à ce que, pour ce couronnement de la scène, je puis presque considérer ces sculpteurs comme des collaborateurs architectes.

Il est vrai que ces artistes ont bien voulu quelquefois écouter mes avis, non comme sculpture, cela va sans

dire, car je ne me serais pas permis cette immixtion, mais comme arrangement des contours et des masses. Grâce à cette entente amicale, qui au surplus s'est presque toujours présentée à l'Opéra, le résultat de nos efforts a été très-heureux, et le pignon de la scène, ainsi complété par des bronzes de belle allure, a grand air et belle tournure, ce dont il est juste de féliciter les deux vaillants statuaires.

Il est évident que ces groupes, placés haut et se détachant toujours en vigueur sur le ciel, ont dû être exécutés d'une façon un peu conventionnelle; c'est-à-dire que, pour leur faire produire un effet net et marqué, il a fallu exagérer certaines parties aux dépens des autres : les bras ont été considérablement grossis; les modelés ont été simplifiés; les contours ont été *soutenus;* en somme, il fallait, pour mener à bien ces œuvres de dimensions colossales, voir plus loin que le travail d'atelier; il fallait, pour ainsi dire, prévoir l'avenir et, sculptant en artistes, sculpter de plus en divinateurs. C'est à peu près le rôle que joue l'architecte qui ne peut agir qu'avec une sorte de prescience; c'est du reste celui que doivent jouer tous les artistes ayant l'occasion de faire une œuvre qu'ils ne pourront juger que dans un milieu différent de celui dans lequel elle s'exécute.

Certes la sculpture ainsi que la peinture n'ont pas la décoration monumentale comme but le plus élevé, et l'art le plus pur n'est pas celui qui produit toujours l'effet le plus saisissant. La *Venus de Milo* et la *Joconde* de Léonard sont de l'art plus parfait que les statues du Bernin ou les plafonds de Lefranc; mais la perfection de ceci ne nuit pas à la désinvolture de cela. Ce sont

presque deux arts différents, ayant chacun leur génie et leur mission; les comparer tous deux d'après la même idée serait injuste, et on peut admirer également, sans chercher à les rapprocher, et l'*Yllyssus* de Phidias et le *Départ* de Rude.

Mais l'architecte n'a pas tout à fait la même liberté; il doit rechercher, dans les ouvrages plastiques qui décorent son monument, peut-être moins cette perfection élégante qui fait les chefs-d'œuvre, que cette espèce d'exubérance imparfaite et conventionnelle qui fait les œuvres décoratives; mais il va sans dire que lorsque l'on trouve réunis le talent et l'entrain, le génie et l'indépendance artistique, ce qui se rencontre quelquefois, voire même à l'Opéra, dans les peintures du foyer, par exemple, on ne peut que se sentir heureux de cette manifestation, qui satisfait les délicats et les passionnés.

Dans les groupes qui m'occupent en ce moment, j'ai presque entièrement cette double satisfaction; en tout cas, j'ai complétement celle que les architectes doivent surtout rechercher, et, bien que ces œuvres, comme beaucoup d'autres, hélas! dans le monument, aient été un peu négligées et mises de côté au profit de telle sculpture qui, par suite de circonstances diverses, a presque tout pris pour elle, je considère comme un devoir de les signaler à l'attention admirative qu'elles méritent. Puisse ce modeste appel que je fais aujourd'hui pour ces groupes, et que je ferai plus tard pour les autres ouvrages de mes collaborateurs, être quelque peu entendu et ramener l'intérêt artistique sur des productions qui en sont dignes en tous points!

Les deux groupes de Lequesne, représentant des

Renommées tenant Pégase par la bride, sont d'une fière silhouette. Ils sont traités, comme je l'ai dit déjà, d'une façon conventionnelle. Les têtes des chevaux sont énormes par rapport aux corps (c'est du reste ainsi que faisait Phidias), et les jambes de derrière sont courtes et ramassées. Cette construction arbitraire du cheval donne au groupe un caractère bien marqué et architectural. Les jambes, ainsi diminuées, font asseoir le tronc du cheval d'une façon solide et sans laisser des jours qui, vus de loin, produiraient des maigreurs inévitables, et la grosse tête, bien nerveuse et bien ferme de modelé, arrête les contours du cheval avec une grande décision de lignes. Les ailes sont également nerveuses et sobres de détails, et tout cet ensemble, traité bien plutôt dans un style ornemental que naturel, s'harmonise à merveille avec les ornements véritables et les lignes rigides de l'architecture.

Quant à l'exécution de ces groupes, exécution qui ne peut être appréciée qu'en montant sur le toit de la scène, elle est d'une singulière habileté et d'une largeur vraiment remarquable.

Ces deux groupes ont été reproduits en galvanoplastie par M. Oudry, pour le prix très-modique de 25,000 francs les deux. Je dis très-modique, car ces groupes équestres ont, de la plinthe au haut des ailes des Pégases, près de 4 mètres de haut.

La hauteur est plus grande encore pour le groupe de Millet, qui a près de 5 mètres et qui, lui, est fondu en bronze, M. Denière ayant consenti à exécuter cette fonte pour le prix absolument insuffisant de 40,000 francs (c'est le prix qui m'était demandé pour exécuter ce groupe en fonte de fer).

Le groupe de Millet, représentant la *Danse et la Musique,* sous la forme de deux figures amies, et la *Poésie* sous celle d'Apollon tenant la lyre, est peut-être exécuté avec moins de parti-pris conventionnel que les groupes de Lequesne; mais il est néanmoins conçu dans un grand style décoratif, surtout l'Apollon, qui est réellement une figure ayant fière silhouette. Le mouvement du dieu élevant la lyre au-dessus de sa tête, comme un saint-sacrement, ainsi que le dit Millet, est vraiment noble, et la forme de cette remarquable figure est aussi puissante que l'idée.

C'est, en somme, l'enseigne du monument, et il était impossible de la présenter avec plus de dignité et de convenance. J'estime que, parmi les œuvres remarquées de Millet, celle-ci est une des plus remarquables. Les deux figures assises ont peut-être moins de grandeur que la figure centrale, et on pourrait leur reprocher quelques petits détails un peu mesquins; mais au moins leur contour est bien dessiné et s'harmonise à merveille avec la magistrale statue d'Apollon.

Pour qu'il n'y ait pas d'équivoque et pour laisser à qui de droit tout le mérite qui lui revient, je déclare bien haut que la pensée de l'Apollon élevant la lyre est absolument et tout entière de Millet. C'est là une chose bien simple une fois qu'elle est trouvée; mais je la considère malgré cela comme une de ces créations originales, typiques et spontanées, qui ne se trouvent pas toujours dans les œuvres d'art; et notez bien que, comme architecte, je tiens moins à l'idée qu'à la silhouette; mais comme la première a amené à la seconde, qui est parfaite, j'ai grande joie de constater que l'art du sentiment est aussi l'art de la décoration.

Millet a mis près de dix-huit mois à exécuter cette colossale composition. Son atelier était à l'Opéra, et j'ai pu le voir chaque jour, grimpé sur ses grandes échelles. C'était vraiment un spectacle curieux que de regarder cet artiste, d'une taille un peu exiguë, à côté de ces grosses statues aux genoux desquelles il accédait à peine. Les bras de l'Apollon étaient plus gros que lui, et je me demandais toujours par quel procédé un artiste pouvait mettre en proportion des membres et des muscles dont il ne pouvait voir à la fois qu'une toute petite partie.

Quoi qu'il en soit, Millet a accompli sa besogne avec un courage et un entrain surprenants, ne se rebutant d'aucune difficulté, recommençant sans hésiter ce qui lui paraissait imparfait, et n'épargnant ni son temps ni sa peine à ce gros ouvrage, payé, comme tous les ouvrages artistiques, au-dessous de ce qu'il valait réellement.

J'ai appris, pendant ce long travail, à estimer sincèrement cet artiste de grande valeur, et, lorsque je me reportais par la pensée à ces peintres commerçants qui font de l'art un moyen de gagner des gros sous, je me sentais vraiment touché de cette loyauté et de cette sincérité professionnelle qui animaient le courageux sculpteur. Si son œuvre eût été mal venue, il eût toujours fallu respecter le labeur consciencieux de l'artiste; l'œuvre est hors ligne, et au respect dû au travail il faut ajouter celui dû au talent.

DE LA DÉCORATION DE LA SALLE

Dans tout théâtre, la salle est évidemment le point le plus important, parce que c'est dans cette partie de l'édifice que l'on séjourne le plus longtemps et que les spectateurs ont hâte d'arriver. Lorsque l'on va au bal, on recherche les salles de danse; lorsque l'on va à un banquet, le but défini est la salle à manger, et lorsqu'on a envie de dormir, on se dirige vers la chambre à coucher. Il est donc fort naturel, lorsque l'on va au spectacle, que l'on aille avant tout se placer dans la salle, d'où l'on peut seulement assister à la représentation.

Il semblerait donc que ce point principal, ce centre attractif, dût réunir toutes les splendeurs et toutes les richesses architecturales, et que tout le reste du monument, ne comprenant que des locaux où l'on passe plus ou moins vite, ne dût être composé que d'une façon très-sobre, afin de laisser en évidence artistique la salle où chacun doit séjourner.

Il n'en est pourtant pas tout à fait ainsi, et, pour deux raisons dominantes, il est plus convenable et plus pratique de ne pas donner à la salle la primauté comme luxe décoratif, tout en lui imprimant néanmoins un caractère de confort et de somptuosité.

La première raison est que, dans une salle de spec-

tacle, l'objectif n'est pas tant la salle elle-même que la scène; c'est en somme ce qui se passe sur cette scène qui forme l'attraction principale de la réunion; il faut que la salle ait un aspect digne et convenable en tous points, afin que les spectateurs se sentent dans un milieu artistique et même grandiose; mais il faut que cet aspect soit pourtant assez simple comme parti et surtout assez calme comme coloration, afin que des tonalités éclatantes ne viennent pas inopinément distraire le public, une fois que le rideau est levé. — Il résulte de cette obligation absolument logique que l'architecte doit se refuser les motifs de décoration brillants ou trop accentués, qui tendraient à faire lutter les colorations de la salle avec les colorations de la mise en scène.

Cette raison de convenance et de logique n'existe plus lorsqu'il s'agit de la décoration de grands escaliers et de foyers; là, la foule qui circule dans ces endroits de passage ou de promenade ne doit pas être intéressée par autre chose que par la vue de ces locaux eux-mêmes, et sans craindre alors de distraire intempestivement l'esprit et les regards, on peut les réjouir et les stimuler par toutes les ressources artistiques dont on dispose : foyers, galeries, escaliers, etc., ne sont pas mis dans l'obligation d'assombrir leurs lumières, leurs marbres et leurs dorures devant les costumes et les décors de la scène, et ils peuvent briller et resplendir à l'occasion.

Cette première raison, qu'il est inutile de développer parce que tout le monde la comprend instinctivement, et qui même s'est imposée dernièrement avec exagération au théâtre de Bayreuth, cette raison, dis-je, explique déjà comment il faut que les salles de spectacle ne concentrent

pas en elles toutes les splendeurs de l'art et du luxe, et se tiennent dans une espèce de réserve relative, principalement quant à la tonalité, qui attire avant tout la vue et distrait l'attention.

La seconde raison qui doit amener à ce résultat est celle-ci : tandis que dans ce qui touche aux foyers, aux grands escaliers, aux galeries, etc., l'architecte n'a d'autres entraves que la logique des distributions, d'autres limites que celles assignées par son goût (question d'argent à part, bien entendu), et que son imagination peut se donner un libre cours sans crainte de nuire aux effets du théâtre ; lorsqu'il s'agit d'une salle de spectacle, cette imagination, cette liberté, sont à tout instant arrêtées par mille obstacles divers qui en empêchent le développement normal. Il faut là, non-seulement tâcher de faire de l'art, mais il faut surtout tâcher de faire de la science, et de la science la plus difficile de toutes, de la science sans exactitude et pleine d'imprévu! Il faut penser à l'acoustique, bien que cela soit un peu dérisoire; il faut penser à l'optique, à l'éclairage, au chauffage, à la ventilation; il faut penser à la facilité des entrées et à celle des sorties, à la division des places, à des constructions difficiles, à des cloisons mouvantes, enfin à mille choses, toutes fort importantes, mais toutes se combattant et formant antagonisme. Comment satisfaire à la fois à toutes ces exigences opposées et imposées, et arriver à la solution d'un problème rigoureusement insoluble? Il faut chercher à faire long et court à la fois, large et étroit en même temps, haut et bas dans un même endroit; il faut être ample et réservé, calme et mouvementé, polychrome et monochrome! Où est la mesure? où est le point où il faut

s'arrêter? Telle une mère de famille ayant deux filles jumelles, l'une brune et maigre, l'autre grasse et blonde, et qui voudrait les vêtir toutes deux à leur plus grand avantage en les habillant chacune d'un costume identique : à celle-ci il faudrait du blanc pour lui donner de l'ampleur, et du rouge pour aviver ses traits ; à celle-là il faudrait du noir, pour la rendre plus svelte, et du bleu pour accompagner son regard, et comme tout cela se combat, que ce qui convient à l'une ne convient pas à l'autre, on finit par prendre du gris et du lilas, qui vont à peu près à toutes deux sans bien aller à aucune. Il en est ainsi pour une salle de spectacle, sauf qu'au lieu d'avoir à satisfaire à deux conditions opposées on a affaire à une vingtaine, et, de compromis en compromis, de concessions en concessions, on arrive, et avec raison, à ne faire ni haut ni bas, ni coloré ni éclatant ; aussi le mieux qui puisse advenir est qu'en résumé, l'on ne se plaigne pas trop de ce qui est fait, et que quelques points seulement soient assez typiques et intéressants pour occuper les regards qui s'égarent parfois dans la salle.

Cependant entendons-nous bien ; car je ne voudrais pas que ma pensée fût mal comprise : si j'avance qu'une salle de spectacle comporte moins de luxe décoratif qu'un foyer, par exemple, je ne veux pas dire, et j'insiste sur cela, que cette salle doive être triste, pauvre et par trop simple ; loin de là : ce que je pense et qui découle des observations que je viens de faire, c'est que la richesse d'une salle peut être réelle dans l'ensemble et les détails si l'architecte le conçoit ainsi ; mais que cette richesse doit, malgré son abondance et même sa surabondance, n'attirer la vue des spectateurs que lorsque ceux-ci en éprouvent

le désir. En résumé, lorsqu'on la regarde, il faut qu'on y trouve des motifs artistiques dignes de leur destination; mais il ne faut pas que l'on soit forcé de la regarder lorsque l'attention est portée sur la scène; et, je le redis encore, c'est surtout par le système de coloration plus ou moins discret que l'on arrivera à ce résultat; car une salle criblée d'ornements et de rondes-bosses, ayant tous une teinte sensiblement monochrome, s'imposera toujours moins aux regards qu'une salle, même toute simple et sans ornementations, mais bigarrée de couleurs éclatantes.

Pour terminer ce sujet, permettez-moi une comparaison : lorsque le rideau du théâtre est baissé et que l'orchestre joue une ouverture d'opéra, c'est cet orchestre seul qui doit intéresser les auditeurs; aussi le compositeur peut-il y employer toutes les ressources de son art, varier tous ses effets, et donner à chaque instrument l'importance qu'il juge convenable. Leur sonorité n'a pas de limites, et si les violons peuvent chanter en sourdine, toutes les trompettes peuvent aussi sonner de brillantes fanfares. Il n'y a pas d'antagonisme entre deux sensations, et la symphonie instrumentale doit seule former la dominante; mais quand le rideau se lève, quand le drame lyrique commence sur la scène, quand les chanteurs traduisent en mélodies les passions qui animent les personnages qu'ils représentent, l'intérêt principal se reporte sur eux, et cela d'autant plus exclusivement que le génie musical développe avec charme et puissance les sentiments qu'ils doivent ressentir. — A ce moment, l'orchestre garde encore toute sa qualité artistique; il conserve ses idées mélodiques et ne délaisse pas com-

plétement ses sonorités étendues; mais il doit néanmoins perdre une partie de son importance, laisser au chant, à la voix humaine, la place première et, bien que formant une partie indispensable, n'être plus guère que l'accompagnement modeste et secondaire de leurs accords; mais cela n'empêche pas que lorsque quelque dilettante, voulant oublier parfois ce qui se dit sur la scène, porte son attention exclusive sur les dessins de l'orchestre, il ne puisse y trouver, et cela avec abondance, de quoi satisfaire ses aspirations artistiques. Laissant ainsi momentanément de côté les impressions dramatiques et vocales, il retrouve dans les symphonies instrumentales, qu'il étudie à son gré, autant de charme, de force et de grâce mélodique et harmonique que cela est nécessaire pour faire de cette orchestration une œuvre complète, dès qu'elle est dégagée accidentellement de la mission d'accompagner et de soutenir le point capital de la composition dramatique.

Eh bien, cet effet est absolument le même que celui que l'on doit éprouver dans les symphonies architecturales du théâtre. Les foyers, les escaliers, formant un tout complet en eux-mêmes, ont le privilége de l'orchestre entendu seul; tandis que la salle doit à son tour se comporter comme cet orchestre lorsqu'il est devenu pour ainsi dire accompagnement : complet dans son étude, discret dans ses manifestations. Elle doit s'harmoniser avec la scène sans prétendre la dominer comme importance; mais elle doit offrir aux délicats des arts des architectures assez puissantes et développées pour constituer en elles seules une œuvre entière et attachante.

C'est en partant de ces principes que j'ai composé la décoration et la coloration de la salle de l'Opéra; mais

laissez-moi vous dire pourtant que si j'ai cherché à rendre clairement ma pensée en l'écrivant ici, je n'ai cherché aucunement à la rendre telle dans mon esprit, lorsque je l'ai mise à exécution. J'ai une fort grande crainte de toutes les théories arrêtées dans les arts d'une manière exclusive; car si l'esthétique ne devenait plus que la mise en œuvre d'une formule trop raisonnée et trop raisonnable, ce serait la perte de l'imagination, de l'imprévu et même de l'incorrection, qui n'est pas à dédaigner dans les œuvres humaines.

Les théories ont surtout pour but l'explication de ce qui a été fait; mais elles seraient parfois bien dangereuses si on les écoutait avant de produire. De prime abord, l'artiste doit composer et exécuter même, sans se préoccuper outre mesure de ces axiomes et de ces raisons dogmatiques. C'est par l'intuition seulement qu'elles doivent pénétrer dans l'esprit; c'est par intuition qu'elles doivent se manifester, et lorsqu'il en est ainsi, elles n'en ont que plus de force, le sentiment étant d'accord avec la logique. Mais si l'on s'avisait de vouloir raisonner avant tout, on n'arriverait qu'à faire des œuvres automatiques sans mouvement et sans vie.

Certes, malgré l'espèce de réputation d'hallucinés dont on se plaît souvent à affubler les artistes, j'ai encore la prétention d'avoir un peu d'ordre et de bon sens et de juger les choses d'art, même les plus excentriques, par leur côté pratique et rationnel. Aussi, lorsque je prenais le crayon pour composer, je me sentais parfois envahi par ces idées théoriques qui se dressaient devant moi comme un pédagogue se dresse devant un enfant qui fait une faute; mais je vous assure qu'au lieu de chercher à rai-

sonner en ces moments-là avec ces sages visions, je les chassais de mon mieux, jusqu'au moment où le sentiment seul, et tout seul, avait guidé mes yeux, ma main et ma pensée. Cela fait et définitivement fait, je consentais à reprendre l'étude de ces théories un instant si fâcheuses, et je faisais alors ce retour de bon cœur et avec toute la logique dont je suis capable. Il arrivait le plus souvent que les théories élucidées avec conscience coïncidaient juste avec les compositions provenant de l'intuition artistique et pratique, et dès lors je marchais sans crainte; mais si quelquefois il arrivait que le raisonnement abstrait et rationnel de divers points tendait à renverser celui qui était sorti naturellement de mon esprit et avait satisfait mes tendances artistiques, je n'hésitais jamais, et je donnais toujours la préférence au sentiment sur la théorie. J'ai même agi parfois ainsi pour des choses qui devaient être purement scientifiques, comme des formules de construction pure, et je n'ai jamais eu à m'en repentir.

J'ai mis *je* dans ce paragraphe d'abord par habitude, puis parce qu'il me plaît assez de me rendre seul responsable de mes idées; mais je mets en fait que la plupart des artistes, réellement artistes, agissent ainsi, ce dont il faut les louer; les autres feront de l'art comme Noël et Chapsal faisaient de la littérature.

Cette fois, j'ai trouvé très-promptement ce que je voulais faire pour la salle : j'ai cligné les yeux en dedans; j'ai vu ce que je voulais voir et mon parti de décoration générale a été pris dès le principe et sans hésitation. J'ai donc pu dès lors et sans crainte de mal tourner, raisonner ensuite mon sentiment, et vous voyez qu'en somme,

ce que je vous ai dit pour l'expliquer est réellement très-logique et très-rationnel.

Le parti pris est donc très-bon. Comment est l'exécution? Nous allons le voir.

L'architecture proprement dite d'une salle quelconque comprend trois points principaux : la composition, la décoration, la coloration.

Comment est composée la salle du nouvel Opéra? Comme l'ancienne, répondra à peu près tout le monde, et de fait il faut avouer que l'impression générale que l'on ressent dans celle-ci rappelle l'impression générale que l'on ressentait dans celle-là. Il y a cependant de grandes différences entre les deux; mais elles ne peuvent frapper que les esprits attentifs; de sorte que bien des gens s'imaginent, en résumé, que l'une n'est que l'exacte copie de l'autre.

Nous verrons tout à l'heure ce qu'il y a de réellement fondé dans cette opinion; en tout cas, il est positif que le parti que j'ai adopté est le même que l'ancien, ce dont il ne faut pas se plaindre.

On a supposé que ce parti m'avait été imposé et que je n'avais pas eu dans cette occurrence le libre arbitre que l'on me laissait pour le reste. Ce n'est pas absolument vrai; car j'ai été un peu l'instigateur de cette décision, et si j'ai reproduit le parti magistral de la salle ancienne, c'est qu'en réalité je reconnaissais qu'il était impossible d'en trouver un plus noble et plus grandiose.

J'ai vu bien des salles de spectacle. J'en ai trouvé de fort élégantes et de fort gracieuses; mais il n'y en a pas une seule qui puisse soutenir la comparaison avec cette splendide ordonnance, si simple de principe, si

rationnelle de composition et si belle comme aspect. De toutes les œuvres conçues et exécutées par Louis, c'est celle-là qui, pour moi, donne la mesure de son génie, c'est celle-là qui est son plus beau titre de gloire. Je reconnais cependant que le fait primordial de cette conception n'était pas dans le principe aussi large et puissant que ce qui était exécuté à la salle Le Peletier. En effet, Debret, qui a été chargé de construire cette salle provisoire et qui avait fidèlement respecté la plantation des colonnes, avait sensiblement amélioré le caractère de celles-ci, en leur donnant plus d'élévation et en supprimant l'ordre ionique, adopté par Louis, pour le remplacer par un ordre corinthien. Cette modification avait permis de donner au vaisseau plus de hauteur et partant plus d'élégance. Debret avait aussi modifié bien des détails dans les voussures et dans les arcs, et tout cela au grand avantage de l'ensemble. Malgré ces heureuses modifications, malgré l'espèce de renouveau que Debret avait su donner à son œuvre, il avait fait cependant pour la salle de Louis ce que j'ai fait pour la sienne ; il a respecté la composition et l'ordonnance, chose si importante dans l'art, et il a consacré cette magnifique disposition.

Mon Dieu! maintenant que la chose est exécutée depuis longtemps, maintenant que tout le monde à peu près connaît ce parti et que beaucoup d'architectes l'ont employé dans la construction de diverses salles de spectacle, il peut paraître un peu exagéré que l'on s'enthousiasme pour une conception qui semble, en somme, si naturelle qu'on la dirait venue spontanément. Quant à moi, qui pourtant ne suis pas sans avoir vu et admiré beaucoup de grands monuments et beaucoup de salles

splendides, je ne sais vraiment s'il y a eu jamais dans toutes ces merveilles qui emplissent le monde une conception aussi franche, aussi belle et aussi originale que celle qui consiste simplement à réunir des colonnes par groupes de deux et à leur faire ainsi porter de grands arcs et une espèce de voussure.

Certes, tous ces éléments ne sont pas nouveaux; certes, ils ont été mis bien souvent en œuvre, mais jamais de la même façon que Louis et avec autant de netteté d'idée et d'ampleur de pensée.

Il y a quinze ans je n'étais peut-être pas tout à fait dépourvu d'imagination et j'aurais pu, comme tout autre, chercher une salle dont le parti fût à peu près de moi tout seul; mais j'étais né avec le respect et l'admiration de la salle de l'Opéra. Chaque fois que je la voyais, je sentais cette admiration se développer, et en m'interrogeant avec sincérité, je me trouvais absolument indigne de lutter à armes égales avec le grand génie de Louis. Je dis génie et non pas talent, car Louis était un de ces forts qui ne savent guère ce que c'est que le talent. Il était toujours imparfait dans les détails et grandiose dans les ensembles. Ce sont de ces artistes qui dédaignent l'étude délicate de leur œuvre, peut-être parce qu'ils ne se sentent pas aptes à y exceller, mais qui voient large et grand et qui remplacent la finesse de forme par la puissance de conception. En tout cas, qu'il soit plus robuste qu'élégant, Louis est une de nos gloires, et il m'eût semblé manquer à sa mémoire que de laisser détruire son œuvre théâtrale sans conserver au moins le magistral parti qui s'impose à tous les regards.

J'ai donc composé la salle de l'Opéra en suivant

presque exactement le plan de l'œuvre de Louis et de Debret, et, grâce à cette disposition monumentale, mais qui ne peut guère convenir qu'à une salle de grande dimension, j'ai donné à l'ensemble cet air de somptuosité, de largeur, de noblesse que toute autre disposition pouvait fort bien supprimer. Comme Louis est mort depuis longtemps et que la critique, qui l'a tant assailli pendant sa vie, n'a plus de raisons pour marchander ses éloges, il est probable que chacun trouvera maintenant que, quels que soient les reproches que l'on puisse adresser à la nouvelle salle, il est au moins un point qui doit rallier tous les suffrages : la composition. C'est le point principal, et cela suffit pour que les réserves que l'on peut encore faire laissent toujours intacte la sensation de grandeur et de noblesse résultant de la pensée de l'illustre architecte.

C'est avec un véritable sentiment de plaisir et de loyauté que je m'abrite en ce moment sous le patronage d'un maître ; car étant convaincu que ce que je lui ai emprunté est beau et bon, je puis laisser dominer sur ce point l'esprit créateur de Louis, certain que ma retraite ne sera pas une défection et qu'en lui laissant le privilége de sa responsabilité et en lui rendant ce qui lui appartient, j'honore ainsi sa mémoire et sa haute valeur. Que quelques critiques s'élèvent, que quelques blâmes se dressent, ils n'iront pas, cela est évident, jusqu'à l'architecte mort avec l'auréole du génie, et ils s'arrêteront à l'architecte encore vivant, qui réclame maintenant la responsabilité du reste de la composition.

Je note seulement en passant la forme que j'ai donnée aux grands arcs de la salle ; elle vaut mieux, cela est certain, que celle des arcs anciens qui, composés d'une

partie droite et de deux parties circulaires, semblaient par la perspective s'abaisser vers le milieu, comme s'ils s'effondraient. C'est là une étude de courbe importante comme effet, mais qui ne constitue pas une innovation.

La maigre corniche qui couronnait jadis l'ancienne salle a été changée en un entablement très-développé, à frise très-marquée, ce qui arrête bien plus complétement la salle qu'un simple cours de moulure ; mais cela, malgré l'étude assez typique que j'ai apportée à cette partie, n'est aussi qu'une modification du principe primitif et ne change pas virtuellement la composition. Il en est autrement du couronnement en œils-de-bœuf, alternés avec des jours rectangulaires, se découpant en festons très-marqués et très-robustes sur la partie inférieure de la coupole. Là, il y a un motif nouveau et certes très-caractéristique. Il a pu paraître moins original à quelques-uns qui se souviennent d'avoir vu à l'ancienne salle cette suite d'espèces d'œils-de-bœuf, non alternés, cette fois, mais se découpant à peu près de la même façon en peinture sur le plafond de Lenepveu et Boulanger.

Cela se peut ; seulement il faut se rappeler que cette décoration a été faite par moi en 1863 et qu'elle a remplacé la vulgaire balustrade, aux draperies pendantes, qui contournait la corniche. J'avais fait là un essai que j'ai complété plus tard, et si l'on retrouve le germe de l'idée dans la salle Le Peletier, il faut reconnaître que ce germe m'appartenait en propre et que l'invention, faite, si vous voulez en deux fois, vient toujours du même architecte.

Eh bien, ce couronnement, qui a le grand avantage de terminer la salle par des lignes grasses et mouvemen-

tées et qui relie par ces mouvements les caprices de la peinture et les lignes rigides de la corniche, est, si je ne m'abuse, nouveau dans sa conception ou du moins dans son application.

Je ne parle pas des détails de toutes ces parties; c'est secondaire; je parle seulement de l'idée de cette espèce de cadre, appartenant à la fois à la salle et à la voussure, et, si j'avais à le juger chez un autre que moi, si ce cadre était l'œuvre d'un de mes confrères, je dirais sans nul doute que c'est une œuvre d'art réelle et puissante, et que celui qui a trouvé ce motif et lui a donné ces proportions heureuses, a été réellement bien inspiré et que des louanges méritées devraient aller à lui.

Je parle de moi, je ne puis en dire autant; je me contente donc de le penser, et vous verrez pourtant que l'on ne me tiendra pas compte de cet excès de modestie!...

En résumé, que la composition de la salle du nouvel Opéra soit pour la plus grande part l'œuvre de Louis, qu'elle doive quelque chose à Debret, et que le reste m'appartienne, telle qu'elle est, elle a certainement grand air et belle tournure; elle est puissante et simple, et le peu de multiplicité des points d'appui, la dimension des arcs principaux, le développement de la voussure lui donnent une espèce de calme et pour ainsi dire de quiétude, qui fait que l'on se sent dans un milieu aussi ample que discret, et que les conditions que j'avais posées en commençant ce chapitre sont pleinement remplies.

Et maintenant, si vous hésitez à être de cet avis en pensant que je revendique l'effet du couronnement, vous pouvez, par la pensée, supprimer ce couronnement qui, bien qu'étant réellement un point de composition, est

peut-être encore plus un motif de décoration, et il ne vous restera plus alors qu'à approuver sans réserve l'œuvre collective de deux artistes qui ne sont plus. Cela vous sera facile, et j'aurai toujours au moins eu le mérite de remettre leur valeur en évidence, c'est-à-dire le talent de l'un et le génie de l'autre.

Passons à la décoration : là, comme tout est de moi, je ne puis plus m'abriter derrière un grand nom, et il faut que je reprenne le premier rôle. Je le fais sans trop de peur, car vraiment le rôle est assez bon et la pièce est bien écrite. Si les spectateurs sont du même avis que l'auteur, je crois que l'on peut espérer un succès...

Puisque l'ancienne salle me servait de point de départ, il était bien naturel que j'étudiasse son ornementation afin d'en faire mon profit. J'ai étudié, et le résultat le plus clair de cette opération a été que je n'ai pu me servir de rien de ce qui avait été exécuté. Ce n'est pas que la décoration de l'ancienne salle fût réellement médiocre; elle avait, au contraire, une certaine ampleur qui s'harmonisait assez bien avec le parti de composition; mais vraiment il ne fallait pas y regarder de trop près; toutes ces ornementations avaient un défaut capital : elles étaient grossières et communes. Les motifs étaient quelquefois placés à bon endroit; les saillies étaient en général, bien comprises; c'est beaucoup; mais tout cela paraissait emprunté aux modèles courants du commerce, et il semblait que ceux qui avaient dessiné ou simplement choisi en magasin ces ornements bourgeois, n'eussent pas pensé un instant que la décoration était aussi un art. Il y avait des sans-façon d'arrangement vraiment trop primitifs; il y avait

des profils de corniches vraiment trop élémentaires ; il y avait enfin des enroulements et des cartouches vraiment trop pauvres d'invention. Néanmoins, et malgré cette indigence artistique, la réunion de tous ces éléments sans caractère produisait bon effet, parce qu'il y avait dans leur distribution une sorte d'harmonie décorative qui faisait que l'ensemble se tenait bien.

C'était là, il est vrai, peut-être le point le plus important, car l'impression générale devenait ainsi satisfaisante, et ceux qui ne poussaient pas trop loin leur investigation, se contentaient parfaitement de cette harmonie banale, mais assez réelle. Moi-même, qui fais maintenant de grandes réserves, lorsque je voyais jadis cette salle sans penser qu'un jour j'aurais à la remplacer, et qui dès lors me laissais aller plutôt à l'impression première qu'à la recherche minutieuse des détails, je ne me sentais aucunement choqué de l'absence de goût de cette ornementation. Elle était assez puissante et colorée ; elle avait bon aspect; cela me suffisait parfaitement ; mais lorsqu'il s'est agi de la voir à un autre point de vue, lorsque j'ai cherché si, empruntant le parti de composition, je pouvais aussi me servir du parti d'ornementation, je n'ai plus trouvé autre chose que quelques indications éparses et incomplètes.

Cependant, ce n'a pas été sans profit que j'ai pu étudier souvent cette salle qui, malgré les défauts que je découvrais, me servait à tout instant de guide construit et pour ainsi dire de grand moule, que je pouvais à mon gré habiller de telle ou telle façon. Il est très-probable que si je n'avais pas eu fréquemment sous les yeux ce grand vaisseau, qui était de la famille de celui que je projetais,

j'eusse été bien plus timide que je ne l'ai été, et que c'est avec moins d'assurance que j'eusse mis la décoration plantureuse, dont je voyais clairement l'effet futur, en la supposant déjà exécutée par la pensée sur les parois de la salle de la rue Le Peletier. J'ai fait, j'en suis convaincu, beaucoup mieux et beaucoup plus neuf que mes prédécesseurs n'avaient fait dans cette salle; mais il est présumable que si je n'avais pas eu cette salle sous les yeux, j'eusse fait beaucoup moins bien, tout en cherchant à faire moins poncif.

Si donc je réclame mon droit dans les éloges qui pourraient me venir et, qu'en tout cas, je m'adresse *in petto*, je veux être très-juste en déclarant que sans les travaux de mes précédents confrères, ces éloges auraient sans doute changé de chemin... Rien ne corrige de l'envie de se jeter à l'eau comme de voir un homme qui se noie, et si j'ai cherché avec tant de soins à faire de l'ornementation, c'est que j'ai vu avec tristesse des maîtres qui s'étaient laissés aller à ne faire que de la maçonnerie et du carton-pâte.

Vous n'attendez pas, je le suppose, que je vienne vous décrire par le menu toutes les ornementations de la nouvelle salle. D'abord les descriptions sont fort difficiles à faire, et je préférerais de beaucoup dessiner un ornement sur toutes les faces, plutôt que d'écrire seulement deux phrases pour en indiquer la composition. D'ailleurs, je le dis en toute sincérité, sauf un point dont je parlerai bientôt, je trouve que l'abondante décoration de la salle est absolument réussie, et il y a même dans cette salle une partie qui, d'après mon sentiment, est de tout l'Opéra, je crois, ce qui m'est le plus cher, en me parais-

sant le plus complet dans son espèce. Je sais bien que j'en dirai peut-être autant plus tard sur d'autres objets, et que les œuvres dont je m'occupe ont, à ce moment d'attention, plus de charme et plus de force que celles que j'oublie momentanément. C'est l'effet que l'on ressent souvent en voyageant, où l'on déclare de bonne foi que la dernière chose que l'on voit est sans contredit la plus remarquable, et qu'on n'a jamais rien vu de plus beau. Enfin, en attendant que je change de sentiment, je dirai, pour me conformer à cette façon de parler, que je n'ai jamais rien vu de plus beau que l'ensemble de l'arc-doubleau de la scène, de la grande corniche, du tympan et du couronnement à jours alternés. Quand mes yeux se portent sur cet ensemble, je me laisse tout béatement aller à un sentiment très-honnête et très-naïf d'admiration. Je ne pense plus que c'est moi qui ai fait cela, et je regarde bouche béante toutes ces saillies bien puissantes, ces ornements bien décidés aux formes bien arrêtées, et en somme je suis tout près en ces moments-là de croire que c'est merveilleux. Si par hasard il me vient à la pensée que je ne suis pas étranger à ces splendeurs artistiques, j'ai comme une secousse dans tout l'être, une espèce de bouffée d'orgueil me monte au cœur et au cerveau; mais cela ne dure que quelques secondes! Je deviens quasi honteux de moi-même; je rentre timidement en dedans, en repoussant cette éclosion rapide de vanité, et je n'ose plus lever les yeux sur le haut de la salle! Aussi, je la quitte le plus tôt possible pour me fourrer pendant quelque temps dans un petit coin où j'oublie que j'ai été artiste, pour me souvenir qu'en résumé si je n'ai pas mal fait, il y a en ce moment plus de

cent architectes qui auraient fait aussi bien, sinon mieux que moi, s'ils en avaient eu l'occasion!... Mais, puisque pour l'instant j'ai osé regarder là-haut et confesser la satisfaction que me causait ce spectacle, puisque j'ai eu l'impudence de dire cette pensée outrecuidante, eh bien! je ne veux pas fuir devant les dangers qu'il y a à se louer soi-même et, dussé-je faire hausser les épaules de ceux qui croient que la modestie consiste à ne pas dire le bien que l'on pense de soi, je déclare à nouveau que toute la partie supérieure de la salle du nouvel Opéra est sans conteste une œuvre de grande valeur, pleine d'entrain, d'imagination et d'unité à la fois.

En ai-je dit assez à ce sujet? Si j'ai laissé place encore aux louanges des autres, je le regrette; car elles seront peut-être moins sincères que les miennes, et j'aurais voulu, puisque je suis en train de me couvrir de fleurs, en faire un tel usage que personne ne trouvât plus même une feuille de rose à me jeter.

Maintenant que je suis monté au Capitole, il faut bien que j'avoue que j'y suis monté en belle et nombreuse compagnie. J'ai gagné la bataille comme la gagne un général, c'est-à-dire avec une armée d'officiers et de soldats, et mon armée à moi était si bien composée que je crois que tous mes soldats étaient au moins des colonels! Vous voyez que cela me rendait la tâche plus facile; car c'étaient des colonels de bonne volonté qui ne discutaient pas, mais qui exécutaient à merveille. J'ai eu d'abord M. Corboz, le sculpteur-ornemaniste, dont l'habileté de main et la finesse de goût venaient me soutenir quand je faiblissais sur quelques points; j'ai eu MM. Mercié, Barthélemy, Hiolle et Sanson, tous quatre

grands-prix de Rome et statuaires de haute valeur, qui ont exécuté avec tant de talent les grandes figures des tympans ; j'ai même eu là un modeste sculpteur, M. Duchoiseul, qui a modelé à l'avance les quatre esquisses de ces tympans, de sorte que j'étais certain, en priant les statuaires choisis de rester dans le parti général de cette composition, j'étais certain, dis-je, que tous ces morceaux différents se tiendraient bien ensemble et auraient de l'unité. J'ai eu Chabaud, qui a modelé les enfants de l'arc-doubleau et les têtes si originales et si fines de la salle ; j'ai eu aussi MM. Valter et Tournois, qui ont fait les têtes du couronnement, et Crauck et Lepère, qui ont sculpté les figures des loges d'avant-scène, et MM. Rubé et Chaperon, qui ont exécuté les peintures décoratives des voussures des cintres. J'ai eu enfin un autre grand artiste, dont je parlerai plus loin, Lenepveu, qui a peint la voussure de la salle ; de sorte que ces artistes, aidés eux-mêmes par des praticiens habiles, ont concouru avec dévouement et talent à l'ornementation générale, et si j'ai tenu à amasser sur ma tête tous les éloges et toutes les louanges possibles, c'est que je voulais que ces éloges et ces louanges fussent presque innombrables, afin de ne pas en manquer en les reportant à tous mes collaborateurs, qui y ont des droits incontestables.

Et maintenant je vais à la roche tarpéienne, en confessant mon erreur pour le motif des loges d'avant-scène. Certainement c'est bien étudié ; il y a de très-bons détails et le parti-pris décoratif n'est pas absolument condamnable ; néanmoins tel qu'il est, il est fort peu réussi ; il a de la maigreur, de la gêne ; ça ne tient pas assez avec le reste de la salle ; en somme, c'était un motif qui pouvait

prêter à un bel effet et, tel que je l'ai exécuté, l'effet est fort médiocre. Comme il n'y a pas de remède à y apporter, je ne puis que confesser ma faute et, pour faire pénitence, me condamner à aller voir quelquefois ces malencontreuses avant-scènes.

Cela m'est déjà arrivé; mais voyez ce que c'est que l'esprit de contradiction! Je les regarde en sachant bien que c'est loin d'être parfait; mais quand je me suis avoué cela, je me sens pris de compassion pour ces pauvres loges, et je finis par me dire qu'après tout elles en valent bien d'autres! C'est, ma foi, très-possible; mais ça ne prouve pas qu'elles valent grand'chose.

A ceux qui ne l'ont pas remarqué, je signalerai encore un défaut que j'ai cependant pallié de mon mieux : c'est la hauteur trop grande de l'architrave de l'entablement général, et celle trop petite de la moulure encadrant les grands arcs-doubleaux de la salle. Ce défaut vient de ce qu'en exécution, les fers qui supportent le haut de la salle ont été placés trop bas d'environ 30 centimètres, et que lorsque j'ai voulu faire exécuter les plâtres de cette partie, j'ai vu que, tels qu'ils étaient indiqués, ils laissaient ces fers à nu. Il a donc fallu modifier les profils et descendre le bas de l'entablement de la quantité nécessaire pour que les fers pussent échapper. De là, augmentation des dimensions projetées de l'architrave et diminution de celles du tore de l'arc-doubleau. J'ai cherché à dissimuler cette erreur de construction en modifiant le profil de ces arcs, de manière à leur donner par-dessous le plus grand développement possible, et cela peut au besoin être acceptable. Il est probable, du reste, que si j'avais dès l'abord composé cette partie comme elle est

exécutée, je l'aurais trouvée satisfaisante; mais comme il y a là une erreur matérielle qui m'a contraint à faire autre chose que ce que je voulais, je regrette peut-être plus que de raison la modification qui a eu lieu. Enfin je ne trouve pas le chapiteau des colonnes aussi bien que je l'espérais, et il y a un peu trop d'égalité dans les feuillages et de sécheresse dans les caulicoles. Cela provient en grande partie de la pose des éléments du chapiteau qui, primitivement projeté en métal, a été, faute d'argent, fait en carton-pâte. Les épaisseurs des feuillages étant alors bien plus fortes que je ne les avais supposées, il a fallu faire quelques coupes dans les ornements pour les joindre entre eux; c'est peut-être là la cause des réserves que je fais sur le chapiteau. C'en est peut-être une autre qui tient seulement à ce que mes dessins ont été mal interprétés par l'ornemaniste de passage qui l'a modelé, sans y mettre le goût particulier que j'avais fait accepter par mes ornemanistes ordinaires. C'est, du reste, bien des explications pour un petit point; mais comme, en cherchant bien dans toute la salle ce qui me déplaisait plus ou moins, je n'ai trouvé que ce que je viens de signaler, je n'ai pas été fâché de m'étendre un peu sur cela, afin que l'on pût croire que j'abandonnais beaucoup de choses à la critique. Comme l'os à ronger n'était pas bien gros, je l'ai entouré d'un peu de sauce.

Il faudrait maintenant rapprocher l'ornementation de la salle de la théorie que j'ai émise en commençant, et voir si, de fait, elle est assez calme pour ne pas attirer les regards malgré eux, et assez diversifiée pour les intéresser et les charmer au besoin. Pour le premier cas, je crois que j'ai rempli la condition; car c'est surtout dans

les parties supérieures que l'ornementation est abondante, et ces parties, ne se trouvant pas sur le passage des rayons visuels des spectateurs de la salle à la scène, ne peuvent donc pas l'interrompre et le distraire. De plus, malgré leur saillie très-forte et leur diversité, les ornements sont tous d'un même caractère et s'unissent entre eux à la façon d'une foule uniforme, c'est-à-dire en formant une masse compacte dont chaque point a assez de similitude avec les autres pour qu'aucun ne tire forcément les yeux. C'est ainsi que dans une forêt touffue on se sent environné de toutes parts par des arbres d'essences nombreuses et diverses, mais qui se confondent dans une seule masse de verdure, dont l'unité inspire un sentiment de calme et de tranquillité.

Il en est ainsi, je le crois, au nouvel Opéra, et si les ornements sont touffus et variés, ils ne sont pas irritants à la vue.

Quant à la seconde condition, elle n'a pas besoin d'être démontrée; car il est bien évident qu'il y a assez de motifs ornementaux dans toute la salle pour que celui qui voudrait se distraire de la scène, en regardant un peu d'architecture, ne soit pas exposé à voir chômer ses regards. Quant au caractère de ces motifs, à leur délicatesse et leurs compositions, comme c'est là surtout une question d'art et de goût et qu'on ne peut forcer personne à avoir le sien, je me contente de dire que, quant à moi, j'ai autant de plaisir à les regarder que j'en ai eu à les dessiner, ce qui n'est pas peu dire! Si d'autres pensent différemment, ils auront vraiment grand tort. Après tout, si cela leur déplaît, ils n'en seront que plus attentifs à la musique et à la mise en scène, et cela pro-

fitera à la gloire du musicien comme à celle du directeur. En attendant, comme sur ce point je considère la cause comme entendue, je passe à la dernière question : la coloration de la salle.

J'ai déjà indiqué dans *le Théâtre* les raisons logiques qui amenaient fatalement à donner un ton rouge aux fonds des salles de spectacle. Comme la discussion était assez longue, je n'ai guère envie de la recommencer, d'autant plus que si la théorie conseille ce ton rouge, le goût général a fait qu'on l'a adopté communément, et que, par goût particulier, j'ai fait comme la plupart des autres. Je suppose donc que personne ne trouvera à redire à cette tonalité du fond des loges, et que chacun reconnaîtra que nulle autre ne peut avoir ce caractère de richesse, de somptuosité, de *comme il faut,* joint à une harmonie calme et puissante à la fois. Nous n'avons plus qu'à nous occuper de la coloration de la salle proprement dite, c'est-à-dire des parois et des voussures.

Si l'on a accepté ce que j'ai dit en commençant ce chapitre, qu'il fallait que la coloration de la salle fût assez discrète pour ne pas être importune, bien qu'étant assez vibrante pour ne pas être pauvre, on admettra, j'espère, que celle que j'ai choisie possède ces deux qualités : ce ton général d'or vieux et de jaunes chauds est par sa nature même doux et harmonieux, et il serait difficile d'en trouver un autre qui entourât les spectateurs d'une atmosphère aussi caressante et aussi délicate en sa puissance. Mais si ce ton garde ainsi sa douceur et sa finesse, il forme aussi, par suite de sa diversité d'applications sur les parties ornées de la salle, des points brillants et accusés qui empêchent toute monotonie, et

donnent à l'ensemble l'aspect d'une immense aventurine faisant miroiter ses innombrables paillettes.

Lorsque les vapeurs qui s'exhalent des poitrines des spectateurs, et celles qui s'échappent des appareils d'éclairage, viennent à tamiser un peu les rayons qui les pénètrent et s'agitent insensiblement avec les courants qui les transportent, il y a dans cette espèce de vibration de l'air, faisant vibrer à son tour les taches d'or placées sur les saillies des ornements, comme un effet de mirage oriental; les yeux commencent d'abord par être doucement charmés, puis l'imagination les suit dans une sorte de rêve; on se laisse envahir par un sentiment de bien-être; car les reflets colorés qui se produisent dans ce milieu presque monochrome, loin d'avoir une intensité blessante, miroitent seulement comme s'ils murmuraient la lumière, et rayonnent aux regards apaisés. C'est ainsi qu'un doux parfum que l'on soupçonne à peine, embaume avec suavité les espaces qu'il remplit de ses senteurs.

Ne croyez pas que je fasse ici de la poésie; mais croyez plutôt ceci : c'est que malgré vous cette tonalité qui vous environne vous rend déjà plus apte à ressentir les beautés harmoniques; ce milieu dans lequel vous êtes plongé pendant la durée du spectacle, ce milieu a sur vous et à votre insu une influence certaine, positive, quoiqu'il ne cherche pas à s'imposer à vos regards, à votre attention, et que ce soit sans que vous vous en doutiez qu'il vous pénètre et vous stimule. La musique des sons est certes bien grande et bien puissante; mais la musique des tons a aussi sa force et sa persistance; c'est cette musique des couleurs qui modifie insensiblement vos pensées et même vos actions; c'est cette tonalité rouge,

blanche, bleue, noire ou verte qui, lorsqu'elle domine et se poursuit longtemps, donne à votre imagination et à votre cœur des tournures tristes ou joyeuses, vives ou mélancoliques; les pensées couleur de rose ne sont pas un vain mot, non plus que voir la vie tout en noir.

Laissez-vous donc aller à l'impression que vous ressentez forcément dans la salle de l'Opéra, si vous ne voulez pas trop la discuter. La tonalité dont la coloration dorée fait la base, dès qu'elle est une et que rien ne vient mal à propos éclater au milieu d'elle, est la tonalité par excellence pour les intérieurs, dans lesquels il faut toujours se sentir circonscrit et entouré par une somptuosité discrète. Aussi je me suis bien gardé de troubler cette coloration harmonieuse par des tons qui lui soient étrangers : quelques rouges effacés et rompus pour rappeler les fonds de la salle; quelques verts adoucis pour servir de complémentaire au rouge, et c'est tout; la couleur dorée domine partout, et surtout à l'exclusion complète du blanc, qui la ferait paraître sombre et qui, par son éclat insolite, attirerait forcément les regards, qui ne veulent pas être stimulés.

Et maintenant si des couleurs vives et plus éclatantes se montrent dans la salle, ce ne seront plus que celles des toilettes des spectatrices, qui pourront être moins réservées dans leur coloration; car dans un théâtre, et à l'Opéra surtout, la foule forme aussi un spectacle mouvant et animé, qui est loin d'être sans charme et sans poésie. Dites-vous bien ceci, mesdames : c'est que j'ai pensé à vous en donnant à la salle du nouvel Opéra la tonalité qu'elle possède; dites-vous bien que j'ai évité ce qui pouvait lutter avec vos charmes et vos parures, et que

l'architecture a beau être belle et grande, elle ne pourra jamais valoir le sourire d'une jeune fille, le regard d'une jeune femme et les grâces de toutes les spectatrices. Mettez donc vos diamants et vos joyaux, décolletez vos épaules, entourez-vous de soie et de dentelles, vous serez toujours vues et admirées; je n'ai fait que l'écrin en cherchant à ne pas nuire aux bijoux.

Ce madrigal me vaudra peut-être l'indulgence de quelques femmes; mais comme je voudrais aussi celle de quelques Aristarques, je m'empresse de déclarer que si j'ai défendu avec conviction la coloration chaude des tons dorés, ce n'est, hélas! pas moi qui ai inventé cette coloration. Il n'a pas, grâce à Dieu! manqué d'artistes de tempérament qui ont, avant moi, été passionnés pour cette tonalité, et si je l'ai employée avec plus ou moins d'habileté, je n'ai fait, en somme, qu'une nouvelle édition d'œuvres déjà éditées. J'y ai bien mis un peu du mien, parce qu'il est, je crois, plus facile d'interpréter à sa guise que de copier servilement; mais en résumé, je le répète, je n'ai inventé ni le jaune, ni l'or, ni les tons mats, ni les reflets brillants. Cette déclaration, que je fais d'autant plus volontiers que tout le monde la ferait à ma place si je m'en privais, me permet de dire encore en terminant, et alors comme s'il s'agissait d'un autre, que l'harmonie décorative de la salle du nouvel Opéra est ce qui convenait absolument à sa destination, et que celui qui l'a composé ainsi a fait œuvre de logicien et (je le dis si bas que vous ne pourrez l'entendre) d'artiste et de coloriste.

Voilà cette grosse discussion terminée et naturellement terminée à mon avantage! Et, en résumant ce chapitre,

je puis dès lors dire ce qui est censé maintenant prouvé : que la composition, l'ornementation et la coloration de la salle de l'Opéra doivent obtenir tous les suffrages, puisque, bien sincèrement, je leur ai donné le mien! S'il en est ainsi, nous pouvons procéder à l'examen des autres parties constituantes de cette salle, et ce sera bien le diable si nous n'y trouvons quelques points qui doivent être sévèrement critiqués ; mais je n'en réponds pas.

Ce chapitre était composé : j'en corrigeais les épreuves, lorsque je me suis souvenu qu'au théâtre de Marseille j'avais vu jadis une sorte de décoration semblable à celle de l'Opéra. J'ai voulu savoir à quelle époque cette salle de Marseille avait été construite et voilà que, renseignements pris, elle a été livrée au public trois ans avant que celle de Louis ne fût commencée.

Ce n'était donc pas Louis qui avait trouvé le magistral parti pour lequel je m'étais enthousiasmé, mais bien un autre architecte! Cet autre architecte, ce génie inconnu, je n'ai pu découvrir exactement son nom ; car j'ai reçu des documents qui se contredisent sur ce point. Ce serait ou bien un nommé Bernard, ou bien un nommé Ponge, ou bien un nommé Frère de Montizon. Je n'ai pas en ce moment le loisir ni le moyen de rechercher le véritable auteur de cette grande disposition ; mais quelques-uns le trouveront certainement. Dans tous les cas je ne me sens pas le courage de refondre tout le passage de ce chapitre ayant trait à la composition de la salle ; et comme, en

résumé, tout ce que j'ai dit est vrai comme impression et qu'il n'importe guère, au point de vue de la valeur artistique de l'œuvre, qu'elle soit d'un architecte ou d'un autre, je garde absolument intactes les considérations que j'ai exposées et qui sont toujours justes en dehors de la question de paternité.

Si donc un jour on est décidément fixé sur le nom du créateur du parti de la salle de Marseille, et que l'on veuille rapprocher ce que j'ai dit, de l'artiste qui a conçu cette large disposition, eh bien, lorsqu'on lira le nom de Louis il faudra lui accoler ces mots : Voyez Bernard ou voyez Montizon! Après tout Louis a assez de talent pour que sans le diminuer on puisse lui retirer quelque chose de son superflu. S'il est vrai que l'on ne prête qu'aux riches, Louis avait tout ce qu'il faut pour emprunter, et il peut rendre aux autres ce qui leur appartient sans craindre d'être réduit à la misère.

DE LA FORME DE LA SALLE
ET DE L'ARRANGEMENT DES PLACES

La forme des salles de spectacle (je parle surtout de la forme en plan) est peut-être dans un théâtre ce qui doit avant tout préoccuper l'architecte; car c'est de la composition de ce vaisseau que doit dépendre pour la plus grande part le bien-être des spectateurs. Mais si cette préoccupation doit être grande lorsqu'il s'agit d'un théâtre destiné seulement à la représentation de scènes parlées ou mimées, elle s'agrandit encore lorsqu'elle se rapporte à un théâtre qui doit réunir la musique au drame et l'orchestration à la mise en scène. En effet, il est bien rare qu'une salle, quelle que soit sa forme, ait une acoustique assez mauvaise pour que les paroles, nettement prononcées sur la scène, toutes seules et sans aucune confusion possible, ne soient pas nettement entendues. Il y a certainement des salles où la voix humaine n'a pas le même degré d'intensité et de finesse; le son peut être augmenté dans celle-ci, diminué dans celle-là; mais, je le répète, comme il n'y a pas de confusion possible, que deux acteurs ne parlent pas à la fois et que des accompagnements plus ou moins bruyants ne rompent pas la phrase qui se prononce, on peut affirmer qu'en réalité

toutes les salles sont assez bonnes pour permettre à la voix de l'acteur de venir librement aux oreilles des spectateurs. Il n'y a donc, dans cette occurrence, qu'une seule préoccupation qui doive dominer dans l'esprit de l'architecte : celle de donner à sa salle la forme la plus convenable pour que tout ce monde, qui entend suffisamment, puisse aussi voir la scène le mieux possible.

Mais lorsque la diction est remplacée par les sonorités musicales, il n'en est plus tout à fait de même ; car les sons, en se produisant plus isolément, tendraient à devenir confus s'ils n'étaient perçus avec autant de force et de précision qu'ils sont exécutés par les artistes du théâtre et ceux de l'orchestre. Il ne s'agit donc plus là de rechercher seulement une forme de salle qui permette une vue libre et étendue, si cela est possible ; il faut, de plus, que cette forme soit combinée de façon à faciliter le développement des sons produits et à leur donner une qualité harmonieuse.

Certes, si l'acoustique, appliquée aux salles de spectacle, était une science rigoureusement exacte ; si on possédait des formules mathématiques, indiquant d'une façon inflexible la forme définitive à affecter aux vaisseaux pour leur donner leur maximum de sonorité, comme l'optique est, elle, une science parfaite, en ce sens que l'on sait fort bien si de tel point on verra ou on ne verra pas, on pourrait tenter avec plus de chances de réussite la combinaison des deux lois, garder ce qui peut convenir à toutes deux et choisir à coup sûr dans les solutions opposées ce qui devrait être conservé au détriment de ce qui pourrait être supprimé. Le problème serait sans nul doute encore difficile à résoudre ; mais au moins on ne ferait

que les concessions réellement utiles, sans craindre, comme cela se présente en l'état actuel des connaissances acoustiques, de faire des concessions du côté de la vue, ne servant à rien du côté de l'audition.

Cependant, malgré les hésitations de la science de l'acoustique, il est une loi, un indice plutôt, qui se dégage avec de légères probabilités du chaos dans lequel on est encore sur ce point : c'est que les sons vibrent et se propagent beaucoup mieux dans les salles plus longues que larges, en supposant néanmoins que le son provienne de la partie la plus étroite ; la salle fait ainsi l'office d'un long tuyau qui concentre les forces de l'émission. Ce principe est assez généralement reconnu, bien qu'il ne soit pas infaillible, et dans les études que j'ai faites à ce sujet dans un grand nombre de salles existantes, j'ai constaté qu'en effet il se présentait certains cas où l'on pouvait supposer qu'il n'était pas erroné. C'est là, du moins à mon avis, le seul point qui puisse avoir quelque probabilité, et, bien que j'aie vu des salles larges plus sonores que des salles longues, je crois que l'architecte doit se rattacher, se raccrocher plutôt à ce principe de salles profondes et étranglées au point d'émission des sons. S'il ne réussit pas, ce qui est possible, il aura au moins la consolation d'avoir fait tout ce qu'il pouvait, en se servant de l'unique donnée que l'on croit posséder.

Or les lois de l'optique amènent tout naturellement à construire une salle dans des conditions tout à fait opposées à ce principe d'acoustique. Il est évident que plus la scène sera large, plus elle sera visible de tous les points, et que moins une salle aura de parois latérales, moins les places médiocres seront en majorité. C'est, en

somme, la forme demi-circulaire, se rapprochant de celle des théâtres antiques, où il n'y a pour ainsi dire que les spectateurs placés sur le diamètre de ce demi-cercle qui soient forcés de tourner un peu la tête pour apercevoir ce qui se passe sur la scène (ceci est dit pour les loges, car les places d'orchestre ou de parterre sont toujours bonnes). C'est, en somme, cette forme, du moins comme point de départ, qui devrait être employée à peu près pour satisfaire aux exigences de la vue libre et complète ; mais on voit tout de suite, sans plus développer ces indications, que le système favorable à l'acoustique exige précisément les conditions opposées à celles exigées par l'optique. Que faire alors? Tâcher de profiter de l'expérience des autres, étudier ce qui a été construit et choisir ce qui paraît avoir le moins d'inconvénients.

Il faut bien se dire que l'on ne pourra, avec les entraves qui vous entourent, édifier une salle dans laquelle toutes les places soient également bonnes : tous les socialistes réunis ne pourront jamais arriver à faire que tous les hommes aient le même bien-être ; tous les médecins en corps ne pourront jamais faire que toutes les créatures humaines ne meurent pas avant cent ans, et tous les architectes, passés, présents ou futurs, n'ont fait et ne feront jamais qu'une cinquième loge de côté soit aussi bonne qu'une première loge de face. Mais on peut, on doit chercher le moyen d'augmenter le nombre des places excellentes et de diminuer celui des places mauvaises. Ce résultat n'est pas absolument impossible à obtenir, et il me semble qu'au nouvel Opéra, sauf une vingtaine de siéges placés aux derniers rangs de côté des cintres latéraux, les trois quarts au moins des places sont vraiment

bonnes, et que le dernier quart n'est pas non plus trop mauvais. Du reste, j'ai étudié tout cela avec le plus grand soin et la plus grande minutie, et je ne crois pas, en résumé, qu'il y ait au monde une salle quelconque dans laquelle les places médiocres soient dans une proportion aussi faible. Cela vient sans doute de la forme générale de la salle, qui me semble jusqu'à présent être une des meilleures qui aient été employées, et aussi, il est vrai, un peu de la disposition des gradins qui supportent les siéges.

Ne croyez pas que je mette un trop grand amour-propre à faire cette déclaration; car cette forme, cette très-bonne forme n'a pas été, en somme, inventée par moi, et j'aurais droit tout au plus à un brevet de perfectionnement.

En effet, ainsi que je le disais plus haut, il faut profiter de l'expérience et des essais des autres, et ces essais ont été bien fréquents. Or, comme une mauvaise chose sert autant qu'une bonne, dans une étude qui comprend tout ce qu'il faut faire comme tout ce qu'il faut éviter, il n'y avait guère que l'embarras du choix. J'ai donc relevé, visité, compilé tout ce qui avait été fait comme salle de spectacle en tant que places; j'en ai vu, dessiné et comparé de toutes sortes et de toutes compositions : salles demi-circulaires, salles en ovale, en cercle, en forme de cloche, de fer aimanté, de carré, de parallélogramme, de trapèze; voire même des salles projetées ou rêvées par quelques artistes ou quelques illuminés : salles en forme de boule, en forme d'œuf, en forme d'œil, en forme de poisson; enfin, que sais-je! car tout a été à peu près fait, à peu près essayé, et si naturellement rien n'était parfait parce que cela ne pouvait l'être, au moins il y avait, dans

tous les nombreux exemples dont je pouvais profiter, des données qui devaient me guider et dont j'ai fait mon profit.

De toutes ces formes, logiques ou bizarres, c'est, en somme, celle ressemblant un peu à un fer aimanté, infléchi par ses deux extrémités, qui peut être considérée comme la meilleure et comme celle qui rallie le mieux les exigences opposées dont j'ai parlé.

J'aurais donc vraisemblablement choisi déjà cette courbe, du moins comme principe, si je n'avais été encore stimulé à la prendre par suite de la forme qu'avait la salle de l'ancien Opéra. Cette forme était, en somme, très-convenable, bien qu'elle eût le défaut d'être un peu trop resserrée à l'avant-scène, de sorte qu'une partie des places de côté étaient vraiment très-médiocres. Le défaut une fois reconnu, il était facile d'y remédier en écartant un peu les branches du fer aimanté pris comme type de composition. Au surplus, ainsi que je l'ai dit déjà, j'avais le grand avantage de construire une salle qui devait avoir quelques rapports avec une salle déjà existante, et je pouvais considérer la salle de la rue Le Peletier comme une espèce de grande maquette devant servir à la construction de la salle du boulevard des Capucines.

C'est ainsi que j'ai fait quant à ce qui touchait la forme de la salle et la disposition générale des places. J'ai pu voir ce qui était bon, ce qui était mauvais; j'ai conservé d'un côté, j'ai amélioré de l'autre, et finalement je suis arrivé à la disposition actuelle. J'ai cherché à donner aux balcons des courbes souples et variées, mais toutes composées de façon à ce que leur exécution fût pratique; car je voulais surtout arriver à ceci : c'est que la nou-

velle salle de l'Opéra, si elle était trouvée bonne comme disposition, pût au besoin servir de formule pour la construction d'autres salles. A cet effet, j'ai combiné les courbes, les centres, les rayons, etc., de telle manière que, la largeur d'une salle de spectacle étant donnée, on pût, pour ainsi dire mathématiquement, en trouver tous les éléments de composition en plan. Je ne sais pas si ça sera fort utile à mes confrères de l'avenir, qui, probablement, suivront leurs idées sans s'occuper des miennes ; en tout cas, ceux qui s'intéresseraient à cette espèce de problème graphique trouveront dans les planches de cet ouvrage les procédés géométriques que j'ai employés pour construire toutes les courbes avec leur raccordement.

Quoi qu'il en soit, et en tenant compte des difficultés qui se présentent lorsqu'il s'agit de se décider sur la courbure à donner aux parois des salles, on peut, je pense, reconnaître que celle qui est adoptée au nouvel Opéra et qui dérive de la forme de l'ancienne salle est, sinon absolument parfaite, au moins très-satisfaisante. Peut-être bien des gens, la jugeant intrinsèquement, trouvent-ils que quelques places, comme par exemple les troisièmes rangs des loges de côté, ne sont pas absolument bonnes ; cela se peut ; mais si on la juge par rapport aux autres salles, il est probable que, si l'on est sincère, on avouera que les mauvaises places de l'Opéra sont encore moins mauvaises que les places similaires des autres théâtres.

Il y aurait pourtant moyen d'améliorer encore ces places médiocres en soulevant de beaucoup les gradins qui reçoivent les siéges des rangs postérieurs ; mais la diversité des niveaux qui résulterait de cette améliora-

tion rendrait l'habitation des loges bien incommode et serait cause de chutes ou tout au moins de faux pas. Or, comme dans les loges il est presque convenu que les derniers rangs occupés par les hommes sont toujours un peu sacrifiés, il vaut mieux, je crois, en résumé, que le sacrifice fait par ceux-ci soit un peu plus complet et que tous les occupants de chaque loge puissent se réunir assez facilement et échanger leurs impressions sans être contraints de se parler incommodément à des hauteurs par trop diverses et exagérées. Ai-je eu tort de penser ainsi? ai-je eu raison? Il est probable que les avis seront partagés et qu'on ne pourra encore dégager un programme absolu de ces divergences d'opinion.

Cependant j'ai vu si souvent des spectateurs, soumis à une véritable torture pour apercevoir la scène, ne pas se révolter contre le supplice qu'ils enduraient, qu'il est fort possible qu'ils n'aient même pas remarqué la différence qu'il y a entre une place où l'on est commodément assis au premier rang et une autre où l'on est forcé de se tenir debout au troisième. N'importe, lorsqu'un architecte peut éviter au public cette torture si facilement acceptée, il remplit un devoir de philanthropie, et quant à moi, j'ai fait de mon mieux pour n'être exposé chaque soir qu'à une centaine de malédictions. Après cela, il y aurait un moyen bien plus simple de supprimer complétement ce supplice : ce serait de ne pas louer ces places incommodes. La recette, il est vrai, baisserait d'autant; mais au moins personne n'aurait à se plaindre. Qui sait pourtant? Il y a des gens qui ne peuvent s'amuser aux feux d'artifice que lorsqu'ils ne voient que le haut des fusées; il y a des gens qui ne peuvent se distraire au théâtre que

lorsqu'ils ont plus de peine que de plaisir! Tout est donc pour le mieux dans les salles les *moins meilleures* du monde, et si les mauvaises places n'existaient pas, il faudrait probablement les inventer!

Cependant, si l'on peut inventer de mauvaises places, il ne me paraît pas aussi indiqué qu'il faille inventer de mauvais dégagements; et si quelque fanatique ou quelque résigné peut accepter un siége d'où l'on voit mal, il est peu probable que tout le monde acceptera des passages où l'on ne passe pas. Il devrait en être ainsi, et il ne serait pas inutile de songer d'abord que toute salle, dans laquelle on entre et de laquelle on sort, doit avoir des dégagements suffisants pour que la foule puisse s'en servir sans trop de difficultés.

Il semble pourtant qu'il n'en soit rien; et les spectateurs de l'orchestre et du parterre ont vraiment une patience et une résignation exemplaires! Il en est de même à l'Opéra pour les occupants des stalles d'amphithéâtre, et si les abonnés maugréent bien un peu, comme ils sont de la maison, il paraît que leurs doléances se passent en famille. Tout ce monde, qui aurait vraisemblablement le droit à la circulation libre, accepte bénévolement le manque absolu de circulation. Les passages qui doivent desservir ces places sont, non pas libres comme cela devait être, mais garnis par des strapontins plus ou moins mobiles, qui les obstruent et les encombrent; sans compter que les malheureux spectateurs qui siégent sur ces strapontins sont contraints et forcés de quitter leurs places pour livrer le passage aux personnes qui veulent entrer ou sortir!

Je ne sais trop lesquels sont le plus à plaindre, de ces

spectateurs obligés malgré eux à déranger les autres, ou de ces autres obligés malgré eux à laisser circuler les spectateurs. Je crois qu'en somme les deux catégories ne sont pas partagées pour le mieux; et voyez pourtant ce que c'est que l'entraînement de l'habitude et que la force de l'inertie! vingt mille personnes à Paris, peut-être cent mille en province, souffrent chaque soir de cette disposition désagréable, et c'est à peine si quelques-unes songent à récriminer contre l'usage reçu!

Quelques critiques pourtant, porte-voix du désir du public, réclament quelquefois contre un tel état de choses; chacun les approuve; on trouve qu'ils ont raison; on appuie les motifs qu'ils donnent, et le lendemain tout rentre dans l'ordre, ou plutôt dans le désordre accoutumé.

Il est vrai que l'on prétend que toute salle de spectacle a horreur du vide et que les passages ménagés séparent un peu les spectateurs qui, dès lors, se sentant moins ensemble, sont moins disposés à se transmettre cette espèce d'effluve magnétique qui rend toute une salle solidaire. Cela se peut; néanmoins, en Italie où de tels passages existent et sont largement tracés, cela ne semble pas influer sur le magnétisme des auditeurs; car nulle part plus qu'en ces théâtres l'enthousiasme n'éclate et les applaudissements ne sont plus nombreux. D'ailleurs, nous avons en France une institution vénérable et consacrée, chargée de faire jaillir les bravos et de commander l'admiration, et il est bien rare que ceux qui ont envie de manifester leur satisfaction ne suivent pas instinctivement le signal donné sans se préoccuper des strapontins et des passages. Dans tous les cas, la question est de savoir s'il

vaut mieux être un peu moins stimulé à applaudir, et un peu plus apte à pouvoir circuler, normalement dans les entr'actes normaux, éventuellement en cas d'indisposition ou de paniques éventuelles.

Je sais fort bien que d'un autre côté la recette peut s'augmenter ; ce n'est pas à dédaigner, je le confesse, et il est tout juste et tout naturel qu'un directeur, qui a de grands frais à supporter et qui risque en somme sa fortune, cherche à faire rentrer de l'argent dans sa caisse. Nul ne peut l'en blâmer et même il faut l'en féliciter quand cet argent supplémentaire lui sert à donner un plus grand attrait aux représentations qu'il offre au public. En résumé, je crois qu'il faut, par tous les moyens possibles, permettre aux directeurs d'éviter les déconfitures si fréquentes dans les entreprises théâtrales ; mais est-ce à dire pour cela qu'il faut que les spectateurs qui payent ne jouissent pas des facultés et des avantages assignés à leur droit? Je paye pour ceci, donc il me le faut ; je paye pour voir, pour entendre, je vois et j'entends, c'est bien ; mais je paye aussi pour entrer et pour sortir librement, et je veux entrer et sortir librement.

Je m'étais dit tout cela en étudiant cette question et j'avais ménagé à l'orchestre, et surtout au parterre, des passages suffisamment larges pour que la circulation y fût très-facile. A l'orchestre ces passages étaient naturellement à droite et à gauche aux extrémités des rangées de fauteuils ; il en était presque de même à l'amphithéâtre ; mais au parterre ils étaient disposés de façon à diviser en deux chacune des rangées de stalles des numéros pairs ou des numéros impairs ; ce qui avait le grand avantage de diminuer naturellement de moitié le chemin qu'il faut

parcourir du centre à l'extrémité pour trouver les passages qui y sont ordinairement installés. J'avais même projeté une circulation plus facile encore, car j'avais ménagé, outre l'entrée centrale, deux entrées latérales, aboutissant aussi à deux petits passages de communication, mais ces deux entrées latérales supprimaient deux baignoires. Or, comme ces deux entrées supplémentaires, bien qu'utiles, n'étaient pas absolument indispensables, et qu'en résumé l'entrée du milieu pouvait suffire, je me suis rendu aux instances de M. Halanzier et je me suis décidé, peu de temps avant l'ouverture du théâtre, à rétablir les deux baignoires, et à remplir les passages latéraux par des siéges fixes. J'ai cru devoir faire cette opération, qui permettait de recevoir chaque soir une vingtaine de spectateurs de plus, ce qui n'est pas à dédaigner, parce que les baignoires se louent, suivant le cas, simples ou doubles au moyen de cloisons mobiles que l'on met ou retire à volonté, et la suppression de la baignoire empêchait de faire cette opération à droite ou à gauche, soit quatre baignoires qui n'auraient pu être utilisées dans les conditions accoutumées d'agrandissement ou de diminution. D'ailleurs, si à l'avenir, ce qui est peu probable, le public venait à réclamer ces entrées supplémentaires, comme tout est conservé comme construction pour les rétablir, rien ne serait plus facile que cette opération; mais je ne pense pas que cette réclamation se produise, car on s'est déjà habitué à ce qui est. Les abonnés ont des baux passés pour leurs baignoires et le directeur a fait sa balance en se fondant sur les recettes produites par ces places actuellement louées au public. De mon côté, au point de vue architectural, je pense que l'effet est meilleur, avec les

baignoires se continuant sans interruption, que si elles étaient divisées en deux par les nouvelles ou plutôt les anciennes entrées du parterre. Je crois donc qu'il n'y a rien à changer de ce côté.

Mais si j'avais volontiers consenti à une modification qui me semblait avoir quelques avantages, c'est que je pensais que les circulations médianes, ainsi que celles qui rejoignent les deux petits escaliers conduisant à la porte de sortie centrale, seraient laissées absolument libres et qu'aucun obstacle fixe ou mobile ne serait établi dans ces passages. J'avais déjà la crainte des strapontins; mais j'espérais que la nouveauté de la salle, les ordonnances de police, et même une sorte de convenance vis-à-vis des spectateurs, les feraient mettre de côté et qu'il y aurait enfin à Paris un théâtre dans lequel on pourrait circuler sans se heurter les genoux contre des morceaux de banquettes.

M. Halanzier cependant, quelque temps avant d'avoir pris possession de la nouvelle salle, insistait auprès de moi pour que j'établisse ces strapontins redoutés. Il alléguait des raisons fort bonnes comme directeur, et dans l'aléa dans lequel il était au sujet de la réussite de sa gestion, il voulait, avec prudence, sachant que les dépenses seraient grandes, ne pas négliger ce qui pouvait augmenter les recettes. Je comprenais fort bien ses préoccupations et j'ai fait de mon mieux pour lui venir en aide, puisque, non-seulement j'ai supprimé, ainsi que je l'ai dit, les entrées latérales, mais encore, comme je le dirai dans un autre chapitre, j'ai refusé d'enlever toute une rangée de fauteuils pour agrandir de ce côté l'orchestre des musiciens, et surtout j'ai établi en peu de jours dans les cintres

latéraux plus de cent cinquante places supplémentaires, qui n'étaient pas prévues dans le projet. Je ne me repens pas de cela ; j'ai fait pour le mieux, et je crois qu'en somme, au point de vue même de l'aspect de la salle, j'ai eu raison d'ajouter ces places du cintre, qui garnissent l'espace et utilisent des emplacements qui eussent été à peu près perdus, et comme cette idée vient de M. Halanzier, je m'empresse de lui rendre ce qui lui appartient.

Si je faisais ces concessions, ou tout au moins ces modifications, c'était avec l'idée bien arrêtée de m'opposer à la mise en place des strapontins. Aussi je les refusai énergiquement à M. Halanzier et cela à plusieurs reprises. Ce refus naturellement ne le satisfit guère, et il demanda à son ministre, qui le demanda au mien, lequel me le demanda ensuite, si l'on pouvait établir ces strapontins tant désirés, et dont l'absence, paraissait-il, aurait rendu l'exploitation impossible ! Ah ! dame ! dans ce cas, ayant cru faire tout ce que je pouvais dans l'intérêt de la direction, sans avoir nui au public, je refusai de faire ce qui ne me paraissait pas indispensable à l'exploitation, mais qui me semblait très-nuisible pour les spectateurs, et dans un rapport que j'adressai à M. Caillaux, le ministre des travaux publics, je lui écrivais ceci en le soulignant, c'est que, dussé-je donner ma démission, je ne consentirais *jamais, jamais, jamais,* à établir des strapontins dans les passages !

La salle s'ouvrit donc ainsi, avec la circulation libre et commode, et cela parut tellement invraisemblable, que l'on croyait que le temps avait manqué pour poser les siéges. Aussi, ce qui survint peu après ne surprit personne.

J'avais refusé d'établir les strapontins alors que j'avais encore la salle en mon pouvoir; mais le 5 janvier 1875, à six heures du soir, le directeur prit possession du monument, et à six heures et une minute je n'avais plus aucun droit sur le nouvel Opéra! J'avais bâti le local; le locataire y était emménagé; l'architecte n'avait plus qu'à se retirer! Tel un père qui marie sa fille a le droit d'autorité sur elle jusqu'à la mairie; mais quand le oui est prononcé, l'autorité retourne à une autre personne, et le père ne peut même embrasser sa fille que si le mari n'y met pas d'oppositions! Moi je venais de marier mon enfant, c'est-à-dire ma salle, qui avait fait un mariage de raison avec M. Halanzier; M. Halanzier était devenu mon gendre, et je n'avais plus rien à voir dans son logis!

C'est alors qu'après sa nuit de noces, il revint à son idée que la dot n'était pas suffisante, et qu'il fallait l'augmenter en augmentant le nombre des écus, c'est-à-dire le nombre des places. Cela se fit résolûment et sans que je m'en doutasse en rien, et je vis un beau soir que soixante ou quatre-vingts strapontins avaient tout à coup pris la place des passages! Je me frottai les yeux pour être bien certain que je ne voyais pas double; mais il fallut bien me rendre à l'évidence; mes ennemis étaient dans la place et ne paraissaient guère disposés à déloger. Ils étaient là de par la volonté du maître, et le maître de ce maître, M. de Cumont, ministre des Beaux-Arts, paraissait plus soucieux de me faire payer ma place le jour de l'inauguration que de voir si le cahier des charges autorisait le directeur à agir ainsi qu'il l'avait fait! Je m'informai auprès de M. Halanzier, qui me dit qu'il était auto-

risé à établir ces places supplémentaires; je n'ai pas mis sa parole en doute. J'ai réclamé alors, en principe avec assez d'énergie, puis plus mollement aux différents ministres des Beaux-Arts qui se sont succédé. M. de Cumont d'abord, après M. Wallon; j'aurais pu réclamer même à l'avance à M. Jules Simon, et réclamer maintenant à M. Waddington; mais tous ces ministres en *on* riment tous avec le mot *non*. C'est de mauvais augure, et j'attends qu'il en vienne un dont le nom finissant par un *i* rimera avec le mot *oui*. Peut-être alors ferai-je une nouvelle démarche!...

Cependant, je ne le crois pas; car après tout la chose ne m'intéresse pas personnellement, et si le public est content, je n'ai pas besoin d'être plus difficile que lui, et d'être, en somme, plus royaliste que le roi, et puis, je le redis, M. Halanzier paraît, de par son traité, être absolument le maître chez lui, et alors il a parfaitement raison d'user de sa puissance, comme j'aurais parfaitement tort de chercher à faire naître un conflit. Si je changeais un fauteuil de place dans mon appartement, je trouverais bizarre que l'architecte du propriétaire vînt m'empêcher de faire ce changement sous prétexte que cela dérange ses projets; le directeur d'un théâtre peut bien augmenter ses places sans que celui qui a bâti le théâtre soit consulté; à moins pourtant qu'il n'y ait quelque différence entre la jouissance d'un logis particulier et celle d'un monument fourni par l'État et ouvert au public. En tout cas, la question ne me regarde plus, et pourvu qu'il remette en partant les lieux dans l'état où il les a pris, M. Halanzier est libre de bouleverser tout le monument suivant ses convenances; je le crois du moins, puisque je

n'ai pas encore eu connaissance du cahier des charges relatif à mes droits ou plutôt à mes devoirs.

En voilà bien long sur un sujet qui, en somme, a bien peu d'importance ; mais je tenais à dire ma pensée, non pas dans la mesquine idée de récriminer contre *mon* directeur, mais parce que ce qui m'est arrivé à l'Opéra est arrivé, je crois, pour tous les théâtres et arrivera encore et toujours dans l'avenir pour toutes les salles que l'on construira. Les architectes feront des dégagements ; les directeurs les encombreront, et le public, quand il se plaindra, jettera toujours le blâme sur les architectes. Ce n'est pas juste ; nous avons bien assez de nos fautes sans qu'on nous charge de celles des autres.

En résumé, si, à l'Opéra, quelques personnes ne se trouvent pas satisfaites de l'insuffisance des dégagements de sortie de la salle, je les prie de ne pas trop me jeter la pierre ; mais si, au contraire, ce qui est possible, d'autres trouvent que l'adjonction des strapontins est une bonne chose à tous les égards, il faut bien qu'elles sachent que c'est à M. Halanzier qu'il faut adresser tous leurs remerciements. Il les mérite absolument.

Maintenant j'ai dit, et si j'ai parlé en architecte, c'est que pour bien des causes ça m'est plus facile que de parler en financier.

LE PLAFOND DE LENEPVEU

Il ne faudrait pas croire qu'on éprouve une satisfaction sans mélange à toujours parler de soi ; certes, il n'est pas sans charmes de chercher à occuper le monde de sa petite personne ; mais il n'est si bonne chose qui ne fatigue à la longue et je m'en aperçois bien déjà ; je ne parle pas de la fatigue des autres, car un égoïsme bien entendu doit fort peu s'en soucier. J'en suis là en ce moment et j'éprouve un vrai désir de quitter le *moi* pour le *lui*. C'est ce que je vais faire tout de suite en m'occupant de la grande et belle œuvre de Lenepveu. Ce faisant, si des adjectifs élogieux se pressent sous ma plume, je pourrai les écrire en toute liberté et sans craindre d'être trop enthousiaste. Du reste, Lenepveu ne sera pas le seul qui me procurera ces doux moments de répit ; car les belles œuvres artistiques ne sont pas rares à l'Opéra, et ce monument n'eût-il eu comme résultat que celui de les faire naître, que cela serait assez pour qu'on lui pardonnât sa construction.

Tous les artistes connaissent Lenepveu ; mais il est assez étranger au public, qui ignore presque tous ses ouvrages, qui même ne sait pas très-bien son nom. Lenepveu a un talent très-sûr et très-éprouvé ; mais il a une

popularité bien restreinte si on la compare à celle que d'autres peintres ont su acquérir. Si j'étais journaliste, j'entreprendrais une campagne suivie pour faire apprécier ses œuvres nombreuses ; mais ici je ne dois être que son architecte et ne parler que de la page qu'il a exécutée à l'Opéra. Elle suffit, au surplus, pour faire connaître la valeur de l'homme et montrer le sentiment élevé qui le guide dans ses compositions.

Cependant, j'aimerais assez essayer le portrait physique et moral de cet artiste. Il n'est pas en ce moment à Paris, puisqu'il dirige notre école de Rome, et j'ai grande envie de profiter de cet éloignement pour trahir un peu sa personnalité.

Lenepveu est grand, maigre, nerveux, osseux, automatique dans ses mouvements ; il a l'air d'être en bois, en fer, en caoutchouc durci ; il est remuant, pétulant, ardent et impatient. Il a l'œil vif et enfoncé dans les cavités sourcilières ; la bouche souriante ; la main privée d'ongles, rongés par lui à tout instant ; la tête bien faite et le nez droit ; il était autrefois superbe ; il n'est plus que beau aujourd'hui.

Jadis d'un entrain exubérant, il est encore d'une vivacité extrême et toujours prêt au travail ; il fait en une heure l'œuvre d'une journée ; d'une nature assez timide, malgré son apparence résolue, il devient féroce et s'exaspère lorsqu'il voit le grand art abandonné, la loyauté oubliée et le devoir trahi. C'est un puritain de l'honneur et de l'amitié ; il n'a jamais failli à une tâche, et s'il a quelquefois peur de lui-même, il est toujours sans reproche. C'est la modestie incarnée ; c'est le doute perpétuel en sa valeur, qu'il connaît pourtant, mais qu'il juge toujours

du mauvais côté. Il est bon et obligeant, dévoué à tous; mais quelquefois sec et tranchant lorsqu'il condamne les fautes d'autrui et surtout les siennes; il a l'exagération du bien et trouve presque aussi condamnable une légère infraction au devoir qu'un grand crime. C'est un composé de douceur et de sécheresse, de volonté et de défaillance, de pédagogie et de liberté. Il aime les nouveaux; mais il est sévère pour leurs erreurs; il les protége, mais il veut qu'ils suivent un droit chemin; il est jeune par le talent et l'exubérance, mais déjà vieux par sa sagesse; en somme, c'est une nature particulière, étrange, concentrant en elle toutes les vigueurs de l'art et tous les découragements; mais ne connaissant guère l'indécision. Il travaille avec l'énergie la plus virile; il s'accuse avec la rage la plus outrée; mais il ne reste jamais dans l'abattement. C'est un artiste à tempérament violent, mais exclusif, ne faisant pas de concessions à ses convictions, mais ne croyant qu'elles sont bonnes que parce qu'elles le maintiennent dans la voie qu'il s'est choisie et qu'il parcourt avec constance et fermeté.

D'une conscience hors ligne, il ne délaisse aucune étude et ne néglige aucun détail; trop parfait peut-être dans le métier d'artisan, il ne laisse rien à l'aventure dans ses œuvres d'artiste; il sait ce qu'il veut, ce qu'il fait, tout en sachant aussi qu'il ne sera jamais satisfait de sa volonté et de son travail; enfin, il n'a dans le cœur aucun levain d'envie et de jalousie; attaquant ce qui lui paraît mal, défendant ce qui lui paraît bien, il juge avec la plus grande équité, mais naturellement d'après ses tendances. Plus dessinateur que coloriste, plus compositeur encore que dessinateur, il a cependant une palette variée, forte,

puissante, mais jamais excentrique ; sa coloration est plutôt pondérée ; elle est moins lui que le reste de son talent. C'est comme un souvenir de l'école de ses premières études, qu'il a conservé par respect pour son maître, en lui donnant toutefois plus d'imprévu et de consistance.

D'une habileté peu commune lorsqu'il exécute de vastes compositions, il est rétif aux petits croquis bourgeois ; il lui faut l'espace pour s'étendre, un temps limité pour stimuler sa rapidité de travail et de grands sujets pour développer à son aise sa robuste imagination.

C'était, en somme, l'artiste qui avait toutes les qualités requises pour exécuter la grande voussure de l'Opéra, et je lui dois une véritable reconnaissance d'avoir bien voulu accepter la tâche que je réclamais de son amitié et de son talent.

Lenepveu avait donc accepté de peindre la voûte de la salle ; mais dès ce moment il se présentait déjà une assez grosse difficulté : c'était de savoir, non ce qu'il peindrait, mais sur quoi il peindrait. Vous voyez que cela avait son importance et que la question demandait à être résolue.

Les ordonnances de police, que l'on enfreint souvent il est vrai, mais que je tenais beaucoup à suivre, moins peut-être par esprit d'obéissance que pour sauvegarder la salle contre l'incendie, les ordonnances de police enjoignent à tout architecte qui construit une salle de spectacle d'en former la voûte au moyen de matériaux incombustibles. Bien que celle de l'ancien Opéra fût en simples voliges, il n'en est pas moins évident que cette mesure est fort sage, et qu'il est du devoir de l'architecte de s'y soumettre. Or les matériaux incombustibles sont

les ouvrages de maçonnerie et ceux de métal. La maçonnerie ne pouvait, par suite des exigences de la construction, être exécutée que vers la fin des travaux; le temps eût manqué pour qu'elle fût assez sèche et que Lenepveu exécutât son œuvre. De plus, quelle que fût la nature de cette coupole, s'il avait fallu la peindre sur place, cela eût occasionné de grands embarras dont le moindre n'était pas la privation de lumière. Il fallait donc chercher un autre procédé et trouver une voussure que l'on pût peindre à l'avance, afin de la placer à l'instant propice. Cela était naturellement impossible en maçonnerie; il fallait donc se rabattre sur le métal.

C'est ce qui eut lieu; et après d'assez nombreuses études sur le meilleur procédé à employer, je me décidai pour une calotte en cuivre, composée de vingt-quatre segments, pouvant s'assembler et se démonter à volonté. Il ne s'agissait plus que de l'exécution de ce vaste chaudron, qui avait près de 20 mètres de diamètre!

L'examen des diverses qualités des métaux qui pouvaient être employés m'a amené à choisir, pour la coupole, le cuivre, qui, par sa ductilité, se prêtait facilement à recevoir la forme concave qu'il devait affecter, et le fer pour former les armatures, à cause de sa plus grande résistance aux déformations. Partant de ces données, la coupole fut exécutée dans les ateliers de MM. Monduit et Béchet, et cela avec la plus grande exactitude. Les panneaux furent essayés avec tous leurs assemblages, et les joints furent limés à vif avec tant de précautions que, lorsque les panneaux étaient assemblés au moyen de boulons passant dans les trous des armatures, il devenait presque impossible de reconnaître la trace des joints.

Nous avions eu un instant, Lenepveu et moi, l'idée de faire strier par des petits coups de burin la surface du cuivre, qui devait recevoir l'enduit sur lequel on allait peindre; mais ce travail, long et coûteux, déformait plus ou moins la surface du métal, et après avoir essayé le burinage sur 2 mètres de superficie, nous y avons renoncé, convaincus, au surplus, que la peinture adhérerait parfaitement au métal et que la séparation n'en était pas à craindre. C'est, du reste, ce qui est arrivé, et nous avons cherché maintes fois à détacher l'enduit du cuivre sans pouvoir y réussir, car l'adhérence était si parfaite que le métal faisait pour ainsi dire corps avec lui.

La voussure était donc trouvée. Lorsqu'elle fut terminée, elle fut transportée en morceaux dans le grand atelier, établi provisoirement à l'Opéra, au-dessus de la salle; tous les morceaux furent assemblés de façon à former trois grands éventails, placés presque perpendiculairement. De cette façon, l'artiste avait toute facilité pour accomplir son travail dans les conditions les plus avantageuses. Puis, lorsqu'un groupe ou une figure devait se trouver sur deux panneaux séparés par un joint, on en était quitte pour déboulonner un de ces panneaux et pour l'assembler avec celui dont il était la continuation; le travail se faisait en très-peu d'heures et toujours avec une régularité mathématique.

Lenepveu a donc pu exécuter sa peinture sans interruption et de façon à voir à son gré, assemblées ou disjointes, les diverses parties de sa composition. C'était là une condition indispensable pour arriver à un bon résultat; car s'il avait fallu exécuter séparément chaque partie de la coupole sans pouvoir les réunir au besoin, il aurait

été impossible de compter sur un ensemble parfait, lors de la mise en place de tout l'ouvrage. Malgré cela, il y avait encore beaucoup d'aléa sur les proportions à donner aux diverses figures, et sur la nature des raccourcis, qui, devant être vus de bas en haut, pouvaient donner un effet tout différent de celui qu'ils produisaient, lorsqu'ils étaient dessinés sur une surface placée à peu près perpendiculairement, et c'est au moyen de glaces et en se renversant plus ou moins que l'on pouvait, en somme, préjuger de l'effet définitif.

Indépendamment des préoccupations artistiques qui se présentaient dans l'esprit de Lenepveu comme dans le mien, il y avait encore des préoccupations pratiques qui, sans être d'un ordre aussi élevé, n'avaient pas moins leur importance; ainsi il fallait des échelles de grandeur colossale et roulant avec facilité, afin de pouvoir changer à tout instant de place, suivant les exigences de l'exécution. Il fallait penser aux reflets de la peinture, qui, quand celle-ci serait placée, ne devaient pas être les mêmes que ceux qui se produisaient dans l'atelier, et pour cela faire changer parfois l'éclairage des grands panneaux de cuivre; puis, chose surtout impérieuse, il fallait se préoccuper de la conservation de la peinture et chercher autant que possible des couleurs qui ne devaient pas être altérées par le gaz. Lenepveu a fait à ce sujet mille expériences complètes et nouvelles; il a essayé presque tous les procédés qui lui étaient soumis par des inventeurs; il n'a pas reculé devant le surcroît de travail que lui causaient ces opérations délicates. Enfin, après avoir mis en œuvre tous les moyens proposés et avoir fini par se résoudre à revenir à la peinture ordinaire, matée avec

un peu de cire, il a voulu ne rien laisser à l'aventure; il a broyé lui-même toutes les couleurs qu'il achetait en pain pour les réduire en poudre, afin de les mélanger avec la quantité d'huile qui lui paraissait nécessaire. C'était chaque fois une besogne longue, fastidieuse et fatigante; mais Lenepveu, considérant comme un devoir de prendre toutes les précautions utiles, n'a jamais reculé devant ces opérations répétées journellement; et si, plus tard, ses peintures viennent à s'altérer, il aura au moins la conscience d'avoir fait ce qui dépendait de lui pour en assurer la conservation.

J'ai voulu indiquer les précautions prises par Lenepveu au sujet de son travail, parce que ces précautions ont été aussi prises avec plus ou moins de persistance par les autres artistes qui ont travaillé à l'Opéra, et qu'il est bon que l'on sache que, non-seulement les peintres consciencieux pratiquent leur art avec talent, mais encore ne dédaignent pas de s'occuper de choses du métier, lorsque cela peut être utile à l'œuvre. La négligence de quelques-uns est malheureusement visible, et combien, employant sans examen des matériaux falsifiés ou plus brillants que durables, ne lèguent, à ceux à qui ils ont vendu leurs toiles, que des tableaux condamnés à l'avance à une durée bien limitée! Il y a dans ce procédé, je ne dirai pas un manque de délicatesse, mais au moins une incurie un peu condamnable; car plus l'œuvre artistique a de valeur, plus l'artiste a le devoir d'en assurer la conservation.

Il est vrai que les peintures destinées à l'Opéra exigeaient plus de soin que la plupart de celles destinées aux églises ou aux galeries, l'action continue du gaz

devant modifier la tonalité des diverses couleurs, surtout celles à base de plomb. Néanmoins il ne faut pas trop exagérer cette action, qui est peut-être plus apparente que réelle. En effet, à part l'action chimique de l'hydrogène sulfuré qui peut se faire sentir en quelques points, le changement qui se remarque dans les peintures exposées aux émanations provient, pour une très-grande partie, du dépôt de parcelles de carbone entraînées avec la fumée des appareils; cette fumée, qui se dépose sur la surface des toiles, leur retire, il est vrai, de leur brillant et de leur éclat; mais elle les conserve aussi un peu en les abritant sous une espèce de couche assez imperméable et les empêchant ainsi de se combiner avec les émanations du gaz. Lorsque l'on veut rendre à ces peintures leur première fraîcheur, il faut enlever avec précaution cette couche de fumée, et la tonalité primitive reparaît avec plus ou moins de netteté; mais il va sans dire qu'il faut faire cette opération avec légèreté et de façon à ne pas entamer la couleur. On peut l'exécuter soit avec de la mie de pain, soit avec un simple lavage à l'eau bien propre et que l'on change fréquemment, afin que la peinture, un peu humidifiée, n'absorbe pas les parcelles étrangères, qui ne pourraient plus se désagréger de la pâte; soit enfin avec de l'eau et un peu de savon, dont l'effet est plus puissant; mais il faut prendre garde d'abuser de ce procédé, qui pourrait attaquer un peu la peinture s'il était employé trop fréquemment ou trop largement. Quand la peinture est robuste et empâtée, il peut être utile d'employer ce dernier moyen; mais quand elle est un peu superficielle et faite en frottis, il vaut mieux recourir aux deux premiers.

Quoi qu'il en soit, et tout en reconnaissant que l'action continue du gaz a un effet sur les peintures, si les appareils sont placés loin des surfaces, si une certaine ventilation est établie et si l'exécution des toiles est solide, on peut affirmer que la durée des œuvres peintes dans ces conditions n'est guère moindre que celle des mêmes œuvres placées dans des locaux éclairés par la lumière du jour. Il y a bien peu de peintures qui ne changent pas, même après un nombre d'années assez restreint, et la plupart des tableaux peints il y a moins d'un siècle sont déjà soit écaillés, soit recouverts d'une patine colorée qui en change absolument la tonalité primitive, et, il faut le dire, bien souvent à l'avantage de l'œuvre. Il serait, du reste, insensé de vouloir exiger des peintures seules une immutabilité qui ne se retrouve nulle part : tout change, tout se modifie et rien n'échappe complétement à l'action du temps. On doit chercher à s'opposer à des altérations trop précoces, mais il faut prendre son parti des lois de la nature! Quant à moi, je prévois non-seulement sans regrets l'époque à laquelle l'Opéra ne sera plus qu'une ruine, mais, je le dis en toute sincérité, je regrette de ne pouvoir plus être de ce monde lorsque les ronces et les lierres courront dans les murs dévastés de l'édifice. C'est à ce moment où le bon Dieu, ayant mis beaucoup du sien pour faire d'une œuvre humaine une œuvre presque naturelle, que l'esprit sera plus frappé par ces pierres et ces marbres effrités par le temps, que par ces mêmes matériaux plus ou moins bien agencés et combinés avec des couleurs éclatantes.

En donnant à Lenepveu les dimensions de la coupole de la salle, en lui donnant à peu près celles des

figures et en lui indiquant le parti décoratif qui me semblait devoir être suivi, je m'étais bien gardé de lui imposer un sujet absolu, afin de lui laisser toute liberté dans ses allures. Au surplus, un sujet n'est guère qu'un programme très-élastique qui peut et qui doit même se modifier, s'il impose quelques entraves à la pensée de l'artiste; dans la peinture décorative principalement, pourvu que cette peinture produise un bon effet, c'est l'essentiel. Si la composition est bonne, si le dessin est parfait et si la couleur est agréable, peu importe que ce soit tel ou tel épisode allégorique, j'entends toujours au point de vue strictement décoratif, celui qui intéresse spécialement l'architecte, chargé d'harmoniser avant tout les peintures et les salles qui les renferment. Quant à l'art qui touche strictement à la peinture en elle-même, il intéresse surtout le peintre et il est alors tout naturel qu'on le laisse libre de ses idées et de son sentiment personnel.

Il y a seulement une espèce de convention consacrée par une suite de siècles et une suite de chefs-d'œuvre; c'est que tout sujet qui permet l'emploi des nus et des draperies flottantes est généralement employé pour faire ce que l'on appelle de la grande peinture. Il est positif que c'est dans ces sortes de sujets que le peintre trouve les meilleures ressources pour composer et ajuster de grands morceaux, pour leur donner une tournure harmonieuse et pour exécuter les nus variés, qui forment la base de la peinture, mais qui en sont aussi le point culminant. Les conceptions tirées de l'Histoire ancienne, les faits se rapportant à la fable, aux légendes, et surtout la mythologie et les allégories, fournissent aux artistes des motifs d'une grande variété, toujours nouveaux, parce

qu'ils peuvent être traités avec une nouvelle méthode, et toujours typiques parce qu'ils forment comme une langue particulière que chacun a plus ou moins apprise, et parce que l'on comprend à la première vue le fait, la passion, le sentiment ou la pensée que l'artiste a voulu représenter.

Lenepveu, partisan de ces idées, comme au surplus presque tous les artistes qui ne croient pas que peindre un ramoneur au haut d'une cheminée soit le but de l'art décoratif, Lenepveu a évoqué sur sa toile toutes les allégories qui pouvaient avoir quelques rapports avec la destination du lieu. Apollon, Vénus, les Muses, les diverses musiques, les heures du jour et de la nuit, avec leurs attributs particuliers, la beauté, l'amour, le chant, Diane et d'autres divinités, se trouvent réunis dans sa grande et magistrale composition.

Il y avait dans le choix de ces personnages allégoriques tout ce qu'il faut pour permettre à l'artiste un vaste essor d'imagination, et Lenepveu a bien prouvé que son cerveau était apte à cette besogne; mais ce qui importait peut-être plus encore que le choix du sujet, c'était la façon dont il devait être compris à l'endroit spécial où la peinture serait placée.

Je ne connais rien d'aussi agaçant, d'aussi énervant, d'aussi horripilant que ces plafonds formés par des tableaux, peints comme s'ils devaient être vus perpendiculairement et que l'on colle ensuite à plat au-dessus de vos têtes! Malgré le grand mérite qui peut se trouver dans ces œuvres, il y manque la qualité principale : la logique! Y a-t-il en effet rien de plus mal conçu que ces personnages appliqués sur la paroi d'un plafond et qui

semblent toujours prêts à tomber sur vous? Y a-t-il la moindre illusion possible dans ces sujets représentant des hommes ou des femmes marchant sur un terrain, ou bien des vaisseaux naviguant sur la mer, et en mettant la terre et l'onde au-dessus de vous? Si l'œuvre intrinsèquement parlant est bonne et qu'on veuille la regarder, il faut faire de grands efforts de posture et de vision pour tâcher de saisir à peu près le dessin exact des personnages, et on arrive bien plus vite à avoir un torticolis qu'à apprécier la valeur réelle des peintures ainsi mal placées. Les tableaux qui ne sont que des tableaux doivent être exposés de façon qu'on puisse les voir comme ils ont été exécutés, et c'est vraiment manquer au plus simple bon sens que d'agir autrement. On l'a bien reconnu par l'apothéose d'Homère, d'Ingres, qui était chaque jour au Louvre une cause de torture pour les malheureux admirateurs qui se répandaient en plaintes et en imprécations.

Il est évident qu'un plafond, une voussure même, ne se présentent pas avec autant de facilité aux regards des visiteurs qu'une paroi verticale. Pourtant comme l'art décoratif tire un très-grand parti de ces colorations de la partie supérieure des salles, il serait dommage d'y renoncer; mais au moins faites que si on lève la tête pour regarder ce qui se passe au-dessus de soi, on y voie les choses et les gens comme si réellement ils étaient placés normalement dans cette région élevée; que les personnages soient vus à peu près par les pieds, que les architectures présentent leurs faces inférieures à l'œil, que le plafond, que la voussure enfin, soient peuplés par des figures qui semblent être dans leur élément en planant au-dessus de vous. C'est la seule façon logique de com-

poser un plafond ou une voûte, et l'on ne comprend pas qu'elle ait été si longtemps abandonnée.

Au temps de la Renaissance, puis sous les divers règnes qui lui ont succédé pendant une centaine d'années, presque toutes les voûtes, en Italie et en France, étaient ainsi composées. Les Lefranc, les Dominiquin, les Tiepolo et bien d'autres, ont fourni à ce sujet de nombreux et très-beaux exemples, que chacun connaît et que chacun admire; mais à partir du commencement de ce siècle, cette grande tradition s'est complétement évanouie, et, sauf quelques bien rares exceptions, tous les plafonds n'étaient plus formés que par les malencontreux tableaux que j'ai voués aux colères des dieux! Aussi il faut savoir un gré infini à Lenepveu comme à Baudry de ne pas avoir reculé devant le désir que je leur exprimais de faire des olympes véritables dans les plafonds et voussures des salles et de revenir à ces décorations mouvementées et logiques, qui ont fait la gloire de plus d'un grand artiste.

Lenepveu a donc fait rouler le ciel sur la tête des spectateurs; il l'a peuplé de figures montant et descendant comme des nuées d'oiseaux; celles-ci traversent l'espace en s'élevant presque perpendiculairement; celles-là, au contraire, les bras et la tête en avant, semblent quitter le ciel pour s'approcher de la terre. Les unes se groupent en grappes mouvantes, les autres s'éparpillent dans l'éther, robustes et puissantes lorsqu'elles sont voisines du cadre, ou légères et effacées lorsqu'elles semblent se dérober dans l'infini... et la lumière du soleil levant, éclatante et pourprée, et la lumière de la pâle lune, sombre et argentée, et les amours qui jettent des fleurs, et les muses qui s'enlacent joyeusement; tout cela frémit, voltige, tour-

billonne dans les airs, avec les raccourcis les plus étonnants, les silhouettes les plus fantastiques et les poses les plus élégantes. On regarde alors cet ensemble avec plaisir et charme, parce que l'on sent que c'est bien ainsi que doivent se mouvoir et se tenir toutes ces figures. Ce sont les déesses du ciel, les voltigeuses du firmament, qui, pareilles à mille oiseaux divers, vivent dans les espaces supérieurs, espaces qui semblent apparaître au-dessus de la salle, en la couvrant comme d'une grande voûte céleste.

Cela est logique, cela est beau, cela est bien.

Il y a cependant quelques défauts comme dans toute œuvre humaine ; ils sont de peu d'importance, sans doute, et je les aurais passés sous silence si Lenepveu lui-même ne s'en accusait. Ce sera donc pour ainsi dire lui qui fera sa critique ; je n'ai qu'à me réserver la part des éloges. Lenepveu trouve les nuages trop secs et durs sur les contours ; ils paraissent minces et leur couleur est noire et d'un noir froid ; le côté qui représente la nuit est aussi trop noir, non pas trop foncé, mais d'une tonalité un peu sèche et sans vibration, enfin les figures des premiers plans sont un peu trop grandes, et par conséquent alourdissent en partie la composition. Ce défaut n'est pas absolument sensible et il se peut qu'il soit moins grand que Lenepveu ne le suppose. Dans tous les cas, je dois en prendre ma bonne part ; car c'est moi qui, voulant harmoniser les figures des premiers plans avec les ornements et les sculptures de la salle, ai fixé à peu près leur dimension. Certes, ces défauts sont toujours trop marqués pour l'artiste qui a fait l'œuvre et en voit les côtés faibles ; mais pour le plus grand nombre, et je parle même des

gens compétents, ils paraissent bien légers. Ce qui est plus grave et qui ne dépend guère de personne, à moins que la responsabilité ne m'en revienne, ce qui est possible, c'est que la coloration générale de la voussure, par suite des reflets, impossibles à éviter dans une surface courbe qui reçoit irrégulièrement les rayons lumineux, a, à certains endroits, des tonalités louches et sourdes, qui lui retirent une partie de l'éclat qu'elle avait avant sa mise en place. Il est pourtant vrai que lorsque la couronne de lumières était encore allumée au pourtour de la salle, comme il y avait un grand nombre de foyers d'éclairage, les reflets se détruisaient l'un l'autre et que la peinture avait une coloration certainement plus vive et plus claire. Il sera toujours possible de rallumer cette couronne de gaz ; je dirai plus tard ce qui l'a fait supprimer; mais il faut avouer qu'en somme la peinture à l'huile, vue surtout le soir, n'a jamais l'éclat, la fraîcheur, la transparence et la distinction même de la peinture à la colle, ni même de la peinture à fresque ; il aurait donc fallu, pour faire briller les tons de la coupole, que Lenepveu l'exécutât à la colle. Il y avait bien pensé, et me l'avait offert ; j'ai cru devoir refuser, parce que cet éclat de la colle est en somme passager, et que, dans dix ou vingt ans peut-être, il eût été presque entièrement éteint, sans qu'il fût possible de le raviver, à moins de repeindre le tout, et il m'a paru plus digne de l'artiste et plus conforme à mon devoir d'architecte de sacrifier un peu de cette coloration brillante pour assurer la durée de l'œuvre. Il vaut mieux, je le pense, que cette vaste page de la coupole de l'Opéra soit un moment moins éblouissante, mais qu'elle soit bien longtemps encore sous les yeux des générations à venir. Elle est

assez grande et assez belle pour que l'on n'agisse pas en égoïste et qu'on la lègue à l'avenir comme une des nobles œuvres du temps présent. Lenepveu aurait fait un sacrifice en assignant à son œuvre une durée limitée. Ai-je eu tort de la préférer moins pimpante, mais plus magistrale, et de demander au peintre de penser non-seulement à lui, mais encore à la perpétuité de notre école française?

Dans tous les cas, ces défauts, que j'ai indiqués parce que Lenepveu, qui n'a jamais fait remarquer les mérites de son œuvre, a voulu que je signalasse ce qu'il appelle une erreur, ces défauts sont de ceux qui ne touchent en rien au grand résultat final.

La composition de la voûte est forte, ample et bien agencée dans ses plus petits détails; le dessin des racourcis est merveilleux d'interprétation, la coloration est soutenue et possède de remarquables intensités d'oppositions. L'exécution est vraiment admirable; il est impossible de peindre plus largement et plus sûrement. Il règne dans cette œuvre un souffle de noblesse et de puissance indiscutable. C'est une des plus belles pages modernes et une de celles qui commandent le plus de respect. On voit que l'homme qui a couvert cette vaste coupole est un artiste sérieux, élevé aux grandes traditions, plein d'imprévu dans les attitudes qu'il donne à ses figures, plein de conscience dans l'étude qu'il fait de tous les morceaux, plein d'entrain dans le jet de l'idée primordiale. La coupole forme un tout, un tout complet, saisissant, attachant, et nul ne peut et ne pourra, j'en suis convaincu, se dérober à l'admiration qui s'impose en voyant cette œuvre magistrale et digne en tout point de son auteur, mon cher ami Jules Lenepveu.

DE L'ACOUSTIQUE DE LA SALLE

Je vais faire comme font la plupart des gens; je vais parler de ce que je ne connais pas. Ce n'est cependant pas de ma faute si l'acoustique et moi n'avons pu nous entendre. Autant que cela m'a été possible, j'ai fait une cour assidue à cette science bizarre, parente du chien de Jean de Nivelle; mais, malgré mes assiduités, je ne suis, au bout de quinze ans, guère plus avancé qu'au premier jour.

J'avais pourtant appris jadis dans quelques livres et dans quelques cours de physique que les sons se propageaient de telle et telle manière et que les cordes vibraient de telle et telle façon. J'avais vu, sur des plaques de métal touchées avec un archet, de petits grains de sable qui s'arrangeaient suivant des figures déterminées, et je savais que l'air était le véhicule ordinaire des sons. Je reconnaissais même la différence qu'il y a entre les instruments à cordes et les instruments à vent; bref, j'étais de la force de presque tous les bacheliers ès sciences et, comme tous les étudiants forts en X, je m'imaginais que tous les phénomènes de la nature étaient expliqués par une formule.

Lors donc qu'il s'agit pour moi de mettre en pratique les données pédagogiques que je possédais sur l'acousti-

que, cela me parut de la plus grande simplicité, et je ne doutais pas que, les formules aidant, je n'arrivasse bien vite à trouver par A + B la meilleure forme à donner aux salles pour les rendre sonores.

Cependant, j'eus beau chercher dans mes cahiers, j'eus beau feuilleter dans tous les livres, j'eus beau m'entretenir avec les savants, je ne trouvais nulle part la règle positive qui devait me guider; tout au contraire, je ne rencontrais que des données contradictoires. Je sais bien que l'exception confirme la règle; mais dans ce cas il y avait tant d'exceptions que la règle n'existait plus et qu'on la cherchait en vain au milieu des si, des mais et des car. Je voyais bien que les livres absolument scientifiques laissaient la question pratique à peu près de côté; je voyais bien que les ouvrages dits spéciaux étaient, comme les politiques, divisés en groupes opposés; je voyais bien enfin que les Allemands voulaient ceci, que les Italiens voulaient cela, que les Français demandaient autre chose et qu'en somme tout le monde avançait sa théorie particulière avec preuves censées à l'appui, sauf peut-être sur le seul point, dont j'ai parlé déjà, de salles longues et étranglées; et encore que de divergences d'opinions!

J'ai étudié tout cela avec conscience pendant de longs mois, j'ai lu les ouvrages dans les langues que je savais; je me suis fait traduire ceux publiés dans les langues que je ne connaissais pas; j'ai causé avec celui-ci, discuté avec celui-là, et je suis arrivé, après toutes ces études, à découvrir ceci : c'est qu'une salle, pour être sonore et avoir un timbre agréable, devait être longue ou large, être haute ou basse, être en bois ou en pierre, ronde ou carrée, avoir des parois rigides ou capitonnées, pas-

ser sur un cours d'eau ou être bâtie en plein sol, avoir des saillies ou être complétement nue, être chaude ou glaciale, vide ou remplie de monde, sombre ou éclairée ; j'ai appris que quelques-uns voulaient que l'on y plantât des arbres, que d'autres voulaient qu'on la fît toute en cristal, que d'autres encore prétendaient que la neige était le meilleur conducteur des sons et qu'il fallait garnir les parois de neige factice (?) et que d'autres enfin, revenant au principe de Vitruve, demandaient que l'on plaçât quelques casseroles au dessous des banquettes !

Tout cela me donnait assez à penser, et je voyais que vraiment j'aurais bien de la peine à en sortir. Je pris alors bravement mon parti et je me dis que, puisque les livres me laissaient dans l'incertitude, ce que j'avais de mieux à faire était de chercher moi-même ces lois introuvables, et, ne pouvant découvrir le moyen infaillible de passer de la théorie à la pratique, il fallait que je passasse de la pratique à la théorie.

Me voilà donc suivant cette idée, parcourant toute l'Europe en compagnie de Louvet, mon inspecteur et mon ami, entrant dans toutes les salles de spectacle, écoutant si elles étaient sourdes ou sonores. Nous allions en haut, nous allions en bas, nous allions au milieu, demandant souvent l'opinion de quelques artistes ou de quelques directeurs ; puis nous relevions le plan de la salle lorsque nous ne le possédions pas, nous notions le genre de construction, l'âge du bâtiment et enfin les petits détails qui pouvaient avoir une importance quelconque. Tout cela fait, mis en notes, les échos reconnus, les sonorités entendues, les salles mesurées, nous passions à d'autres, faisant le même travail ; de sorte que, tant et si bien, nous

sommes arrivés à ausculter ainsi un certain nombre de salles et des plus connues, en Italie, en Allemagne, en France, en Espagne, en Angleterre, en Écosse, en Belgique, en Scandinavie, etc., etc.

Nous avions donc là une statistique exacte, et il était permis d'espérer que quelques lois se dégageraient de cette foule d'observations ; mais point. Tout cela mis en ordre, étudié, comparé, arriva à nous donner comme résultat une incertitude certaine. Cette salle de telle forme était sonore; cette autre de forme identique était sourde; ici, c'était le bois qui paraissait devoir être le meilleur; là, c'était la maçonnerie. Deux salles absolument semblables et construites de même façon étaient absolument différentes comme résonnance. Écho par-ci, silence par-là, timbre vibrant d'un côté, timbre étouffé de l'autre ! et tout cela sans ordre, sans principe, sans continuité! Le hasard paraissait avoir seul participé à ces cabrioles acoustiques, et je me trouvais aussi dépourvu de guide qu'un homme qui met un quine à la loterie! Et encore, en cherchant un quine, on se souvient qu'on a rêvé chat ou rêvé chien, et on espère un peu dans quelques fétiches; tandis que moi, j'avais beau rêver, je ne voyais que le cauchemar de toutes ces salles qui vibraient à mes oreilles en formant un affreux charivari.

Voilà où j'en étais et voilà, hélas! où j'en suis encore! Je ne demandais pas mieux que d'apprendre quelque chose; mais j'ai eu tant de professeurs différents que je n'ai jamais pu parvenir à les mettre d'accord, et j'ai lu tant de grammaires diverses que je ne sais même pas encore le genre des noms. Cela ne prouve pas, il est vrai, que toutes ces grammaires ne soient pas excellentes et

que tous ces professeurs ne soient pas très - savants; mais ça prouve au moins que lorsqu'on veut enseigner une langue à quelqu'un, il ne faut pas lui parler en même temps turc, chinois, arabe, indien, grec et polonais.

Il y a pourtant des gens qui paraissent de bonne foi et qui pensent que tout cela est fort clair; ces heureux illuminés sont bien près de mépriser de pauvres diables comme moi, qui n'y voient goutte, et j'ai déjà reçu sur les ongles de certains pseudo-savants ayant à ce qu'il paraît le don de se diriger dans les ténèbres. Je veux bien croire que ces esprits favorisés sont réellement convaincus de leur science et qu'en réalité l'acoustique est pour eux le pont aux ânes. Que voulez-vous? je n'ai pas trouvé le moyen pour passer même à côté; mais je voudrais bien savoir si ces doctes personnes, qui ont trouvé le moyen infaillible de passer dessus, sont arrivées jusqu'au bout. Je vois bien leurs théories, je vois bien leurs préceptes, je vois bien ce qu'ils conseillent, mais je ne vois tout cela que d'une façon un peu arbitraire, et rien ne me dit que si on les écoutait, on arriverait sans mécompte au résultat qu'ils préconisent. Il n'est pas difficile de prêcher la guerre quand on ne se bat pas, et je sais des gens qui ont des principes bien arrêtés sur la façon de nager; mais qui se noieraient bien vite si on les mettait à l'eau. Tout ce que disent ces croyants de l'acoustique doit être d'une vérité absolue, puisqu'ils l'affirment; mais n'importe! si je ne craignais de copier une annonce de la quatrième page des journaux, je mettrais en lettres capitales : « JE DONNE CENT MILLE FRANCS à qui construira une salle qui, *à priori,* sera la meilleure des salles connues et à qui pourra

dire d'avance la qualité des résonnances, l'intensité des sons et les effets des vibrations. »

Enfin, tout est possible ; je ne puis nier la compétence des gens qui se déclarent formellement si compétents ; je ne puis que regretter mon ignorance, et si je n'ai pas la prétention de prouver que l'acoustique, appliquée aux salles de spectacle, est une science absolument indécise, j'ai au moins la liberté de dire que, quant à moi, je n'y comprends rien. Je n'ai pas l'outrecuidance d'offrir mon timide avis à ceux des chroniqueurs ou des feuilletonnistes qui ont la science infuse ; j'ai seulement celle de déclarer mon incompétence et de dire mon ahurissement au milieu de toutes ces théories opposées.

Je laisse donc le champ libre pour l'avenir ; je veux même espérer que quelque jour il sortira la vérité de ce chaos, et ce jour-là je mériterai bien d'être malmené pour mon audacieux scepticisme ; mais en attendant que la lumière se fasse, je reste dans mon obscurité, allant à tâtons, marchant à l'aveuglette, et n'ayant qu'un seul guide ou plutôt qu'une seule espérance : le hasard.

Ne croyez pas cependant que ce soit de gaieté de cœur que je me laisse ainsi aller à l'inconnu. Il est toujours assez pénible de se sentir mené sans savoir où l'on va, et si j'ai abandonné tous les petits jalons que j'avais cherché à mettre sur ma route, c'est qu'au lieu de me guider, tous ces petits piquets, plantés sans méthode, ne servaient à autre chose qu'à me faire trébucher quand je les rencontrais. J'ai fait alors place nette ; je me suis accroché à la grande corde du ballon l'*Incertain,* qui gambadait devant moi, et, fermant les yeux, je me suis laissé entraî-

ner en me demandant si j'arriverais au bout du chemin ou si je tomberais dans une fondrière.

Eh bien ! je suis arrivé.

Je suis arrivé, et c'est ce qui m'a permis de dire que je m'étais laissé aller à la dérive. Je suis arrivé, et c'est pour cela que je puis avouer le peu de part que j'ai prise à mon heureux voyage.

Voyez, si par malheur la salle de l'Opéra avait été mauvaise, voyez combien j'aurais eu mauvaise grâce à mettre ce résultat sur le compte du hasard ! Personne n'eût cru à ma sincérité et l'on n'eût vu dans ma déclaration qu'un moyen assez malhonnête d'échapper à ma responsabilité. Cela eût été vrai pourtant et je n'aurais pas eu, en conscience, à encourir plus de blâme en échouant que je n'ai de mérite pour avoir réussi ! mais puisque, grâce au ciel, la salle est excellente, cela me met fort à mon aise pour dire que je n'y suis absolument pour rien, et si je me félicite plus que personne de cet heureux résultat, j'ai encore assez de loyauté pour ne pas laisser croire que je suis un architecte étonnant et pour lequel la science n'a plus de secrets !

C'est bien convenu, n'est-ce pas ? je suis en dehors de cette grosse question de l'acoustique, et vous me permettez de dire alors que la salle du nouvel Opéra, du moins pour ce qui touche au chant, est non-seulement fort bonne comme résonnance, mais que probablement même elle est la meilleure en sonorité de toutes les autres salles de spectacle.

Si vous n'êtes pas de mon avis, eh bien, rappelez-vous que cela se passe en dehors de moi et discutez avec ceux qui valent la peine d'être battus en brèche.

Je ne suis pas un très-grand musicien; mais il n'est pas besoin d'être un célèbre virtuose pour avoir des oreilles, comme il n'est pas indispensable d'avoir écrit les *Oraisons funèbres* pour savoir lire dans un journal. J'ai donc des oreilles suffisantes en qualité pour pouvoir juger si un son est fort ou faible, pur ou chevrotant, aigu ou velouté, et c'est au moyen de cela que tout simplement j'aurais apprécié la bonté de la salle, si je n'avais eu l'occasion fréquente d'être entouré par des gens dont la profession est d'avoir l'ouïe délicate et le sentiment musical développé; c'est tout le personnel chantant de l'Opéra, voire même les directeurs passés et présents, ainsi que les professeurs, les accompagnateurs et les dilettantes de la maison.

Toutes ces personnes-là sont en général fort polies, et il est présumable que si elles avaient été mécontentes elles auraient caché ce mécontentement sous des paroles gracieuses; car à l'Opéra il faut naturellement être bien élevé; cela rentre dans les traditions; mais j'aurais toujours découvert sous ces aimables paroles l'impression particulière et intime, et je me serais bien vite aperçu des réserves que chacun pouvait faire *in petto*. Mais il n'en a pas été ainsi, et ce ne sont pas seulement des compliments à forme banale que tous les artistes de l'Opéra m'ont adressés; mais bien des félicitations chaudes, senties, vraies, et qui allaient même jusqu'à l'émotion et à la reconnaissance! Il n'y a pas eu une note discordante dans cette appréciation de ceux qui étaient le plus intéressés à la sonorité de la salle, et depuis le soprano le plus aigu jusqu'à la basse la plus profonde, depuis le premier sujet en vedette jusqu'au dernier et modeste choriste, la nou-

velle salle a été reconnue non-seulement parfaite, mais bien supérieure même à l'ancienne salle, dont chacun pourtant vantait les grandes qualités acoustiques.

Rappelez-vous toujours que je ne suis pour rien dans ce concert d'éloges, que je porte seulement les reliques, et laissez-moi continuer en vous disant que, de la déclaration formelle des chanteurs, ceux-ci sentent leurs moyens vocaux se développer avec grande abondance et que la fatigue qu'ils éprouvaient, lorsqu'ils chantaient dans des salles de dimensions même restreintes, est pour ainsi dire nulle lorsqu'ils chantent dans la nouvelle salle, si vaste et si étendue.

J'aurais bien pu, et rien ne m'était plus facile, demander à tous ces artistes que j'ai l'honneur et le plaisir de connaître depuis déjà longtemps, j'aurais pu, dis-je, leur demander à chacun un petit mot constatant leur impression personnelle sur les qualités de sonorité du vaisseau de l'Opéra, et nul doute que je n'eusse eu là une suite de compliments ou de remerciements qui eussent édifié le public sur la valeur réelle de l'acoustique. Mais toutes ces lettres, tous ces billets, que j'aurais publiés à la queue leu-leu, m'eussent fait penser à toutes les cures de la revalescière du Barry : n° 2117, M. Faure déclare la salle exquise ; n° 7122, Mme Carvalho la déclare adorable ; n° 8121, MM. Gailhard et Villaret ne connaissent rien qui lui soit supérieur, etc. J'ai eu peur naturellement de toutes ces félicitations numérotées, et je me contente de dire que tout le monde a été satisfait et très-satisfait ; c'est le principal. Cette unanimité de sentiment ne vaut peut-être pas le dire d'un abonné qui a changé de loge ou d'un critique qui n'a pas reçu son service ;

mais que voulez-vous? je ne puis donner que ce que j'ai; c'est-à-dire l'assentiment général de vaillants artistes, qui, pourtant, ne sont pas toujours d'accord sur des points moins importants. Si l'on ne trouve pas cela suffisant, je m'en laverai les mains, en pensant que le hasard sert autant dans les jugements humains que dans les lois de l'acoustique !...

Il paraîtrait pourtant, du moins à ce que prétendent un ou deux mécontents, que l'orchestre de l'Opéra ne résonne pas tout à fait assez. Je ne sais trop à quel point il faudrait que l'intensité arrivât pour assourdir les spectateurs ; mais enfin il se peut que quelques personnes, ayant l'oreille un peu dure, trouvent que les chanterelles ne font pas assez de bruit. Comme je ne me constitue pas juge en la question, je ne puis que signaler ce fait à M. le directeur de l'Opéra, que l'on accuse d'économiser les altos et les violons. Ce qu'il y a de bien certain, c'est que les cors et les bassons, lorsqu'ils s'y mettent, font un assez joli tapage et que les pistons et les trompettes semblent s'en donner à cœur joie. Ce n'est pas tout à fait de ma faute si la sonorité de ceux-ci éteint un peu la sonorité de ceux-là, et il y aurait peut-être moyen d'arranger l'affaire en augmentant le nombre des instruments à cordes ; je parle bien entendu dans l'intérêt de ceux qui se plaignent, et ce n'est guère ni le public ni les chanteurs ; mais enfin si on peut contenter tout le monde, je je n'y vois guère d'inconvénient.

Enfin ce que je demande là, en compagnie de plusieurs, paraît assez logique ; car si l'on tient à entendre le bourdonnement d'une mouche, il ne faut pas tirer en même temps une salve d'artillerie ; mais je crois, soit dit

sans froisser personne, que si un architecte dispose un emplacement pour des musiciens, il doit laisser le chef d'orchestre libre de la proportion de ses divers intrumentistes. C'est donc bien timidement que j'émets cette idée : que l'on pourrait essayer de donner quelque renfort aux violons, et comme j'ai dans l'idée que dix exécutants font plus de bruit que cinq, il est possible que grâce à ce renfort les modestes violons soient moins dominés.

Il y a au surplus assez de place pour cela dans l'orchestre, qui peut contenir environ quinze musiciens de plus que dans l'autre salle, et si l'envie prenait un jour d'éprouver ce moyen, qui n'est pas précisément révolutionnaire, peut-être pourrait-on satisfaire les malheureux auditeurs atteints de demi-surdité.

Je sais bien que l'on a prétendu que les artistes de l'orchestre, mécontents de l'emplacement qui leur était réservé, ont joué quelque peu en sourdine pendant les jours d'essai, afin de faire modifier cet emplacement. Cela m'a été assuré; mais je n'en crois absolument rien, car des exécutants de la valeur de ceux de l'Opéra ont trop souci de leur réputation pour s'aviser de la compromettre par un méchant tour joué à leur architecte !

Je crois donc tout simplement que ceux qui se sont plaints dès l'abord n'ont pas voulu entendre, et que s'ils avaient écouté sans parti pris, ils auraient trouvé qu'en résumé, s'il manquait un peu d'équilibre dans la distribution des instruments (et encore en manque-t-il ?), cela ne dépendait ni de la forme ni de l'emplacement de l'orchestre.

Mais, après tout, je pourrais fort bien supposer qu'il y a là un grand défaut, puisque cela ne me regarde pas,

et si je défends la sonorité de l'orchestre, c'est seulement par conscience et parce que, réellement, je la trouve très-satisfaisante. Dans tous les cas, il y a un effet positif et dont, il me semble, on ne saurait trop se louer : lorsque le rideau est baissé, la sonorité est manifestement très-puissante, et les ouvertures, exécutées par les musiciens, ont toutes leurs nuances de finesse et de force ; on passe à son choix du plus petit murmure indécis aux plus vibrants éclats, et lorsque l'orchestre tout entier se livre aux *forte*, on se sent résonner soi-même, tant il y a de puissance de vibration dans l'air. Quand, au contraire, le rideau est levé, il y a un petit, tout petit amoindrissement de sonorité, amoindrissement presque insensible que le chef d'orchestre peut au surplus graduer à sa fantaisie, et cela permet alors aux chanteurs de faire traverser leur voix au-dessus de ces masses instrumentales, avec l'espoir qu'elles seront entendues, ce qui n'est pas tout à fait inutile.

Enfin ! je ne discute plus sur ce point ; je crois bien que les coups de tempête du wagnérisme ont un peu faussé les sensations musicales, et que ce que quelques-uns appellent sonorité serait appelé par tout le monde brouhaha et charivari ! Il n'y a pas besoin d'avoir une voix de stentor pour dire : Je vous aime, et on peut se passer de tirer un coup de canon pour sonner à la porte des gens.

J'admets donc que la sonorité de l'orchestre vaut à peu près celle de la salle ; si on ne l'admet pas avec moi, eh bien, il y aura deux avis différents, voilà tout !

Cependant, il est un fait qui, lui, est très-réel, et, bien que je me refuse à croire qu'il ait eu de l'influence sur le jeu des artistes de l'orchestre, je dois constater que

ceux-ci ont été, en principe, peu satisfaits de l'emplacement que je leur avais réservé : ils trouvaient à cet emplacement deux défauts capitaux, ce dont je ne suis pas très-convaincu, mais que j'ai corrigés pourtant, parce qu'en résumé les musiciens étaient plus intéressés que moi à ce qu'ils demandaient.

Le premier grief de ces messieurs est qu'ils manquaient de place ; le second est qu'ils étaient dans un trou.

Il faut croire qu'en déménageant, les artistes de l'orchestre avaient pris un certain embonpoint ; car il s'est produit ce phénomène bizarre, que quatre-vingts personnes qui tenaient à l'aise dans un espace donné ne pouvaient plus y tenir quand cet espace était agrandi ! Il avait pourtant changé bien peu de forme et, sauf deux encoignures mal placées, le contour du nouvel orchestre affectait sensiblement le même dessin que l'ancien. Au surplus, malgré ces encoignures primitives, il arrivait ceci : que l'ancien orchestre pouvait s'inscrire en entier dans le contour du nouveau. Malgré cela, on ne pouvait réussir à se caser d'une façon satisfaisante, et tous les coudes se touchaient en ne permettant plus le libre mouvement des bras ! En raison de ce phénomène, encore inexplicable, il devenait positif que si les exécutants ne pouvaient pas exécuter, ce n'était pas la peine de les avoir, et que, comme ils étaient indispensables, il fallait s'arranger de façon à leur rendre leur liberté d'allure.

J'ai donc reconnu l'étonnant miracle qui se produisait, et, convaincu que dans le nouvel Opéra un espace plus grand arrivait à être plus petit, j'ai fait en sorte de lui donner encore plus d'extension ; mais là ç'a été

encore un sujet de surprise pour moi : comme il ne me paraissait pas absolument démontré que je devais supprimer un rang entier de fauteuils d'orchestre, ce qui diminuait la recette, assez problématique encore à ce moment, je n'ai enlevé que les six siéges qu'il était vraiment urgent de supprimer à cause des encoignures, et j'ai conservé intacte toute la rangée de fauteuils que quelques fanatiques, qui n'étaient pas abonnés à ce rang-là, voulaient à toute force jeter dehors; mais comme il fallait pourtant gagner du terrain pour s'opposer au phénomène de rétrécissement qui s'était produit, j'ai gagné ce terrain en reculant le proscénium, de $0^{m},60$ au milieu tout en le laissant sensiblement le même aux extrémités.

Ce travail fut fait en deux jours, et l'orchestre, de l'aveu même des occupants, avait cette fois conservé ses nouvelles dimensions sans se réduire à l'arrivée des musiciens! mais voilà qu'une voix jette un cri d'alarme. Le possesseur de cette voix est, à ce qu'il paraît, très-initié aux mystères de l'acoustique, et il déclarait que puisque l'on rentrait le *ventre* du proscénium, tout allait être compromis. Cela fut dit de si bonne foi que quelques personnes s'en inquiétèrent; les musiciens, qui sont gens naturellement nerveux, crurent que pas un son ne pourrait plus se faire entendre, et que, faute de ventre au plancher de la scène, leurs partitions seraient désormais lettre close. Quelques-uns, et des plus célèbres, jetaient sur moi des regards effarés et tâchaient de me réciter quelques passages de ce feuilleton qui avait mis le feu aux poudres. Je cherchais à les rassurer à grand'peine en leur montrant le vague de cette théorie imaginaire ; mais je voyais bien que tous mes raisonnements ne valaient

pas le moindre petit mot imprimé avec tant de confiance et de détermination. J'avais beau leur dire, qu'en somme, l'acteur chante le plus souvent au delà d'un mètre de la rampe, et qu'on l'entend tout aussi bien quand il donne sa voix à 2 mètres du souffleur qu'à $1^{m},50$; je leur faisais voir que les chœurs sont toujours placés au delà du rideau et qu'il importait peu que leurs chants passassent au-dessus d'une rampe plus ou moins courbée ; qu'en tout cas, l'avancée que je conservais au-devant du rideau dans la courbe du proscenium était encore plus grande que celle de l'ancien Opéra, et qu'enfin si le ventre avait de l'influence sur la sonorité, les tymbales seraient le roi des instruments. Ce beau raisonnement ne les touchait guère ; ils me quittaient mélancoliquement, et je voyais bien que j'avais perdu leur confiance !

Quant aux musiciens de l'orchestre, il faut dire que cela leur était bien indifférent : pourvu qu'ils eussent la place qu'ils désiraient, peu importait que ce fût pris de ci ou de là. Ils eurent donc leur place aux dépens du ventre; mais ils n'étaient pas encore satisfaits ; car ils avaient un autre grief, qui, cette fois, était même plus grand que le premier ! Ce n'était plus une question de place, mais une question de dignité, sinon une question de curiosité ; en tout cas ce fut une question de ténacité !

En effet, il paraît que j'avais mis les musiciens dans un trou ! Trou est bientôt dit ; mettons que je les avais placés dans un fond ; mais dans un fond bien peu profond. Ce qu'il y a de plus répréhensible, c'est que j'avais fait cette opération en connaissance de cause, et que c'est bien exprès que j'avais renfoncé le sol de l'orchestre.

Vous vous souvenez sans doute que depuis vingt

ans, peut-être plus, le public, quand il s'avisait de s'insurger et la presse quand elle combattait les abus, étaient d'un accord unanime pour s'élever contre la domination des queues de contre-basses. Que de lances ont été rompues par les malcontents qui ne voyaient les jambes des danseuses qu'à travers les crosses des instruments à cordes, les têtes sculptées des harpes et les crânes chauves des instrumentistes ! C'était là un cliché consacré, et les malédictions ne manquaient guère à ces exécutants malencontreux qui formaient une entrave mouvante aux regards des spectateurs de l'orchestre. Il fallait absolument se délivrer de ce fléau, et l'on ne parlait de rien moins que d'exiler ces importuns à bras et à bouche dans les dessous de la scène ou dans les hauteurs des cintres.

Que de lignes ont été écrites à ce sujet, que de dissertations prud'hommesques ont été faites sur ce point si condamnable, que de propositions ont été émises pour remédier à cet inconvénient qui semblait si manifeste ! Il semble même que toutes ces récriminations, qui sont surtout parties de Paris, ont eu tellement de force que l'Allemagne, après avoir mis le temps qu'il fallait pour les comprendre, s'est décidée à prendre pour paroles d'évangile les plaintes renouvelées des critiques hebdomadaires de nos spectacles. Il y a quelques jours à peine que le fameux théâtre de la fameuse trilogie a mis en exécution les préceptes formulés avec tant de vigueur depuis sept ans. Je suis loin de faire de cela un reproche aux Allemands ; j'aurais bien d'autres choses plus sérieuses à leur reprocher, et je trouve, au contraire, que Wagner a été très-logique en mettant en pratique une chose qui paraissait si universellement demandée ; mais on pourrait croire que les

exécutants de Bayreuth ont l'épiderme moins sensible que les exécutants de l'Opéra, et qu'habitués à obéir à une consigne sévère, ils n'ont pas l'idée de se révolter contre elle, comme cela arrive parfois parmi nous. Je parle, bien entendu, de consignes artistiques et non militaires !

Quoi qu'il en soit, je m'étais dit : « Eh bien, puisque tout le monde se plaint d'une chose qui paraît mauvaise, il est bien probable que je satisferai tout le monde en supprimant cette mauvaise chose. Puisque tout le monde demande que les musiciens de l'orchestre soient placés un peu plus bas qu'ils ne le sont d'habitude et que le programme même que j'ai reçu, signé et contre-signé par des ministres, des directeurs, des secrétaires, etc., indique qu'il serait bon d'abaisser le sol de l'orchestre des musiciens d'au moins $0^{m},80$, il me semble que ma mission est facile à remplir : je vais enfoncer ce sol, non pas tant qu'on le demande, parce qu'il ne faut d'extrême en rien, mais d'une vingtaine de centimètres environ. Cela ne mettra pas les exécutants dans le sous-sol, mais cela suffira pour dégager déjà la vue des spectateurs de l'orchestre ; j'écoute ce que l'on dit ; je me rends aux observations faites à coups répétés, et, en somme, je suis les arrêts du suffrage universel ! Nous sommes en république ; quoi donc de plus sage, de plus conciliant et de plus raisonnable ?...

J'étais donc, il me semblait du moins, non-seulement absous par avance, mais même remercié et complimenté pour mon opération projetée, et c'est avec la certitude d'être approuvé de toute part que je me décidai à abaisser le sol de l'orchestre des musiciens de $0^{m},17$ du côté de la salle et de $0^{m},12$ du côté de la scène. C'était peu,

peut-être ; mais c'était déjà quelque chose, et si l'on acceptait ce commencement de soumission aux désirs du public, petit à petit on pouvait arriver à se soumettre tout à fait.

J'ai donc établi ainsi le sol de l'orchestre ; mais si vous aviez vu quel déchaînement de protestations cela a produit, les unes sourdes et modestes, les autres irritées et violentes ! D'abord, l'orchestre serait sans sonorité ; et on me le prouva bien ! puis je manquais de convenance envers des artistes de valeur ! Dieu sait si cela était ma pensée ; car nul plus que moi n'admire ces étonnants virtuoses de l'Opéra, qui ont tous les talents, toutes les peines, et qui n'ont que bien peu de la grande réputation personnelle qu'ils devraient avoir. Mais que voulez-vous ? Je me disais qu'en somme, c'est le public qui avait raison, puisqu'il payait pour voir les jambes des danseuses et non les têtes des musiciens.

Mais si les artistes de l'orchestre se plaignaient, à raison sans doute, au point de vue de leur dignité artistique, mais à tort, au point de vue des convenances pratiques, cela était, en somme, fort naturel et j'aurais fait probablement comme eux à leur place. Ce qui l'était moins, c'était qu'un assez grand nombre d'habitués des fauteuils se mettaient à être de leur avis : eux qui avaient maugréé contre les crosses des instruments et les crânes des instrumentistes, trouvaient, alors que je les délivrais de leur gêne, qu'ils ne pouvaient plus causer aussi facilement avec la harpe, le piston ou la contre-basse ! Cette modification, qu'ils avaient réclamée avec tant d'instance, devenait fâcheuse dès qu'elle était exécutée, et, comme dans les conflits entre Collin et sa ménagère, les deux

conjoints qui se disputaient parfois, mais qui, je le vois, s'adoraient au fond, ne voulaient pas que le commissaire vînt mettre le holà dans leurs discussions! On voulait bien se plaindre; mais c'était, à ce qu'il paraît, si grand plaisir, que l'on aurait eu rancune éternelle contre celui qui aurait enlevé le motif de la querelle!

Les journalistes, qui, par état, pénètrent un peu partout, oublièrent aussi les récriminations de leurs confrères et les leurs propres, et plus d'un vint au secours des mécontents pour demander que je les retirasse de leur fondrière. Comme après tout il m'était fort indifférent que tel ou tel abonné causât ou ne causât pas avec la contre-basse, et que je n'étais pas intéressé personnellement à ce que quelque amateur des fauteuils d'orchestre pût voir à son aise les jambes des danseuses, je me résolus bien vite à remettre le sol de l'orchestre des musiciens au niveau qu'il avait dans l'ancienne salle, et en peu d'heures un nouveau plancher fut posé sur celui qui était l'objet de tant de plaintes et de lamentations; mais de façon pourtant qu'un jour, si par hasard un compositeur quelconque exigeait que les instrumentistes fussent plutôt entendus que vus, on pût en un instant retrouver le sol, repoussé maintenant parce qu'il est trop bas, et qui sera peut-être plus tard le sol encore repoussé; mais parce qu'il sera trop haut!

Je me suis bien étendu sur un point qui, vraiment, a peu d'importance; c'est que je tenais à faire voir combien il est difficile de changer en quoi que ce soit les habitudes routinières, et que l'architecte qui construit un théâtre est toujours placé entre deux alternatives : s'il fait du nouveau, il froisse toutes les manies, et on l'appelle révolu-

tionnaire ; s'il fait de l'ancien, il trahit toutes les espérances et on l'appelle réactionnaire ; le mieux qu'il ait à faire, en somme, est de faire comme cela lui plaît ; de cette façon, il y aura au moins quelqu'un qui ne sera pas mécontent.

Dans cette occurrence, j'ai cependant fait comme il plaisait à autrui ; mais comme ce n'est guère de l'architecture, je m'en console en pensant que cela fera plaisir aux gens qui pensent que c'est de l'acoustique.

Puisque ce mot est revenu sous ma plume, j'ai grande envie de finir ce chapitre en déclarant à nouveau que je me dérobe absolument aux louanges comme je me soustrais aux critiques qui pourraient m'être adressées. La salle, en résumé, est bonne, très-bonne, excellente, parfaite (je ne trouve plus d'autres adjectifs), et c'est le principal. Que ce soit le hasard qui l'ait faite ainsi, ce qui est vrai, ou que j'y aie mis du mien, ce qui est faux, cela importe peu, en somme, et il vaut bien mieux, dans tous les cas, avoir une salle sonore sans avoir suivi de règles précises que d'avoir une mauvaise salle d'après toutes les théories que l'on préconise. Ne sachant réellement que résoudre, j'ai jeté la pièce en l'air en demandant face, elle est tombée face ; mais elle aurait aussi bien pu tomber pile !

Voyez pourtant comme il est difficile de convaincre les gens : tous ceux à qui je fais cette confession de mon ignorance me lancent un petit sourire narquois et clignent des yeux d'un air entendu. « C'est bon, c'est bon, me disent-ils, ou ont-ils l'air de me dire ; nous savons bien le fin mot de la chose ; vous faites le modeste parce que l'on vous complimente, et vous feignez de ne rien savoir pour

qu'on dise que vous êtes un savant. C'est assez adroit; mais, cher architecte, ça n'est pas nouveau, et vous ne nous ferez pas accroire que vous n'avez pas en cachette quelque formule bien scientifique qui vous a servi dans votre construction. » Et je ne puis parvenir à faire changer cette idée, et toujours mes protestations d'ignorance me valent ce malicieux sourire et cet ironique clignement d'œil. Je suis amené, comme Sganarelle, à être savant malgré moi. Ma foi, puisqu'il en est ainsi, j'aurais tort de garder pour moi ma recette et je veux montrer ma science à tous ceux qui prétendent que je la possède.

Voici donc toutes les raisons qui m'ont réellement conduit dans la construction de ma salle. Écoutez-les et vous en saurez ensuite autant que moi.

... Or, ces vibrations dont je vous parle venant à passer du côté gauche, où sont les numéros pairs, au côté droit, où sont les numéros impairs, il se trouve que le parterre, que nous appelons en latin *armyann*, ayant communication avec le paradis, que nous nommons en grec *nasmus*, par le moyen du trou du lustre, que nous appelons en hébreu *cubili*, rencontre en son chemin lesdites vibrations qui remplissent les cavités des premières loges; et parce que lesdites vibrations... comprenez bien le raisonnement, je vous prie; parce que lesdites vibrations ont une certaine malignité qui est causée par la variété des ornements, engendrés dans la concavité de la voussure, il arrive que ces vapeurs, *acoustica acousticum potarinum quipsa milus*... et voilà justement ce qui fait que la salle est sonore!

LES COULOIRS DE LA SALLE

Les couloirs de la salle ont une très-grande qualité et un très-grand défaut : leur qualité est d'être fort larges; leur défaut est d'être fort tristes; mais vous allez voir que si je me fais honneur de celle-ci, je vais chercher à m'excuser de celui-là!

Ne croyez pas cependant que je veuille mettre trop d'acharnement à ma défense; car cela n'en vaut guère la peine, et quelques billets de mille francs, quelques journées de travail, quelques couches de peinture et quelques becs de gaz, suffiraient pour changer l'aspect un peu lugubre de ces couloirs et leur donner plus de gaieté et d'éclat; mais en attendant que je me défende, ou plutôt que je m'explique, bien ou mal, il est un fait certain : c'est que les corridors des loges sont trop monochromes et trop peu éclairés. Donc, sinon *mea maxima culpa*, au moins *mea culpa !*

J'avais pourtant rêvé de faire de ces couloirs, qui sont presque toujours traités avec négligence et comme une chose secondaire, des espèces de galeries chaudes de tons, lumineuses, agréables à parcourir, et formant ainsi comme un vestibule confortable et élégant à toutes les loges auxquelles ils donnent accès. J'avais

même émis sur ce sujet des théories fort sages et fort rationnelles, et montré que les couloirs des salles de spectacle prêtaient à une décoration particulière et typique. Si donc je n'avais pas eu l'occasion d'en construire, j'aurais pu rester sur les principes que j'émettais et adresser des reproches aux architectes qui les auraient délaissés pour rester dans la banalité ordinaire, affectée à ces sortes de dégagements.

Mais voilà que j'ai dû édifier et que je n'ai pas fait mieux que les autres, tout en sachant pourtant ce qu'il fallait faire! Que deviennent alors mes théories sur ce point si je ne les suis pas moi-même? et me voilà réduit au rôle de ce prédicateur qui sermonnait ainsi ses ouailles : « Mes frères, faites ce que je vous dis et non pas ce que je fais. » C'est, du reste, le meilleur moyen de prêcher, et je crois qu'en somme, c'est le seul pratique pour le prédicateur, à moins de dire : « Faites comme je fais et non pas comme je dis »; ce qui est aussi pratique, mais cette fois pour les auditeurs.

Cependant je vous assure que je cherche à être logique et à mettre mes actions en rapport avec mes paroles; aussi je me sens un peu humilié en cette occurrence d'avoir si bien prêché pour agir si mal. Que voulez-vous? Ce n'est pas ma faute!

Ce n'est pas ma faute! C'est la grande raison que l'on donne à tout ce que l'on fait de mal, et il semble que cela doive suffire à vous mettre hors de cause. Mais si, malheureux, c'est ta faute! Il fallait prévoir les empêchements; il fallait être assez vaillant pour triompher des entraves; il fallait, en résumé, gagner la partie puisque tu avais accepté de la jouer! Tu voulais être à l'honneur;

il est bien juste que tu sois à la peine; tu es payé pour réussir en tout et pour tout; si tu ne réussis pas, tu voles ton argent!

Que voulez-vous que je réponde à cela? Que j'ai volé les 60 francs d'honoraires que m'a rapportés la décoration des couloirs et les 25 francs qui me reviennent sur les becs de gaz. Oh! mon Dieu! je veux bien restituer toute cette grosse somme; mais ça ne rendra pas les couloirs plus gais. J'aime bien mieux dire ce qui leur manque; cela servira de conseil à d'autres, et ce conseil vaut bien 85 francs à lui tout seul.

D'abord il leur manque de la lumière, surtout à l'étage du parterre et de l'orchestre. Il y a pourtant un assez grand nombre d'appareils; mais je vois bien que ce n'est pas encore suffisant. C'est qu'il est vraiment parfois bien difficile de préjuger de la quantité de becs nécessaires pour éclairer tel ou tel local, lorsque l'on veut seulement les rendre clairs et non les faire resplendir; car cela dépend non-seulement de la quantité et de la grosseur des becs employés, mais encore de leur emplacement, de la qualité des verrières, de la tonalité des pièces, des reflets qui se produisent, de la forme des flammes et de diverses autres conditions. Pour être bien certain de la juste répartition des lumières absolument indispensables, il faudrait faire des essais complets une fois les locaux achevés, se rendre compte des effets produits, et retirer ou ajouter, selon les cas, des lustres, des bras ou des girandoles. Mais combien cette chose, qui paraît si simple, est souvent compliquée en pratique! Ce n'est que vers la fin des travaux, alors que les pièces sont presque terminées, que l'on peut faire utilement cette

expérience, et lorsqu'elle est achevée il arrive que le temps manque le plus souvent pour installer convenablement les nouvelles conduites et pour fabriquer les appareils supplémentaires, et que de plus l'argent, qui devient rare en ces moments, est trop limité pour qu'on se laisse aller au désir de parfaire son œuvre.

Je parle, bien entendu, d'appareils faits sur modèles et ayant un caractère artistique; car il est bien évident que l'on peut en deux jours installer des myriades de suspensions, d'appliques ou de chandeliers rococos répandus dans le commerce, de même que l'on peut en douze heures saccager toutes les corniches, érafler toutes les moulures, et déshonorer tous les murs par des tuyaux de plomb passant au hasard et sans nul souci des lignes de l'architecture. De cette façon, il est vrai que l'on peut tout de suite mettre l'éclairage au point voulu; mais quel est l'artiste qui voudrait jeter ainsi, comme pêle-mêle, au milieu de son monument, ces tuyaux malencontreux et ces appareils à la douzaine? Quant à moi, je suis encore moins attristé en voyant une pièce, peut-être un peu sombre, mais au moins éclairée par des bronzes d'une bonne forme, qu'en la voyant illuminée brillamment par des torchères et des girandoles de mauvais goût. C'est ce qui serait arrivé en partie si j'avais voulu donner immédiatement aux couloirs la lumière qui leur fait un peu défaut, et afin d'éviter semblable ennui, j'ai attendu, pour modifier l'effet d'éclairage, que le temps me permît de faire exécuter d'autres bronzes, et que l'argent me permît de les faire payer. J'ai bien le temps aujourd'hui; mais je n'ai pas d'argent! aussi les couloirs restent-ils encore sombres, bien que j'aie pu déjà faire changer le numéro

de quelques becs et adoucir le dépolissage des verres.

On voit, malgré tout, que cela se réduit à bien peu de choses, et que, lorsque l'on pensera que l'Opéra a été livré sans que j'aie eu le loisir de jeter un dernier regard sur sa toilette, il sera facile de redonner aux couloirs l'éclairage qui leur est indispensable et que je leur aurais donné avant l'entrée du public si mes ressources budgétaires n'avaient pas été épuisées, et si je n'avais dû livrer le monument à heure fixe, tout comme une couturière doit livrer une robe de bal. Autrefois on disait, en parlant de choses d'art, que le temps ne faisait rien à l'affaire; aujourd'hui on a changé cela, et il faut arriver au jour dit, dût-on arriver comme le soldat de Marathon.

Ce qui manque encore aux couloirs, c'est un parti pris de décoration moins banal et moins timide. Ce n'était peut-être pas très-aisé à trouver parce qu'il fallait, tout en leur donnant une tonalité particulière, les harmoniser avec les piles en pierre faisant partie du grand escalier. Néanmoins ce n'était pas chose impossible, et l'on pouvait espérer que le problème ne serait pas insoluble. Mais là encore je me suis heurté contre la question de temps. Je ne pouvais commencer les décorations des couloirs qu'une fois que ceux-ci étaient presque achevés, ce qui n'a eu lieu qu'une dizaine de jours avant l'ouverture. J'ai bien tenté quelques essais polychromes et cherché à égayer un peu les longues parois circulaires de ces dégagements; mais ces essais n'ont pas été satisfaisants, et, n'ayant plus le loisir de les recommencer, j'ai pris le parti de peindre les couloirs, au moins provisoirement, avec un de ces tons bâtards, qui ne sont ni bien ni mal, qui ne réjouissent pas les yeux, mais qui ne les blessent pas, et

qui sont, pour ainsi dire, de la famille de ces gens aussi nuls que convenables, qui sont reçus partout, sans être agréables nulle part. J'ai mis sur les murs ce ton grisâtre, couleur de pierre plus ou moins légèrement teintée en quelques endroits, et que l'on prodigue dans les vestibules et les couloirs des maisons, sans autre prétention que de les rendre à peu près propres.

Je ne donne pas ce résultat comme bien étonnant, et je ne pense pas que l'application de ce ton grisâtre suffise pour immortaliser le nom d'un architecte; mais que voulez-vous? on n'est pas toujours grand homme suivant son désir, et l'on a vu déjà quelquefois plus d'un humain à court d'idées suivre les chemins battus.

On pourrait penser pourtant, puisque j'avais dans l'esprit le moyen infaillible de faire une belle décoration, que l'exécution devait m'en être facile, et qu'il n'était pas besoin d'essais pour me fixer sur la coloration-modèle. Eh bien, on penserait mal, parce que, entre ce qui se passe dans la cervelle qui conçoit et dansles yeux qui voient, il y a une très-grande distance. Le cerveau comprend très-bien ce qu'il faut faire; il emmagasine les idées et les rend presque pratiques; mais lorsqu'il faut leur ouvrir la porte, il faut, pour que ces idées se conduisent bien en route, qu'elles soient le plus souvent accompagnées par la main qui les traduit et par l'œil qui les juge. Ce dernier travail, nécessaire à l'éclosion complète de la pensée, ne peut se faire utilement qu'à l'instant où celle-ci doit prendre corps; avant cela il y aurait confusion et hésitation au détriment de l'œuvre définitive.

D'ailleurs il serait impossible au cerveau humain de procéder par une espèce de débâcle générale, et il faut,

pour bien mener à fin un ouvrage complexe, un certain ordre dans la pensée et un certain ordre dans l'exécution. Il faut, tout voir, tout absolument d'un trait, d'un seul coup, si l'on veut, mais seulement à l'état d'intuition générale; il faut sentir que tout ce que l'on a à faire gît à l'état de germe dans l'esprit; mais il ne faudrait pas s'imaginer que cette foule d'idées, qui se logent sous votre crâne, est composée d'individus tous parfaitement constitués. C'est un gros bataillon que l'on fait manœuvrer dans une direction voulue; mais la manœuvre ne peut être bonne et bien exécutée que si chaque soldat est particulièrement dressé. C'est cette éducation particulière qui est l'œuvre patiente de chaque jour, et qui ne doit être entreprise que lorsque l'on sait au juste vers quel point doit se porter l'étude.

C'est ainsi que j'ai agi à l'Opéra et c'est ainsi, au surplus, qu'agissent tous ceux qui sont à la tête d'une grande opération : une pensée générale, ample, complète et touffue, condensant l'œuvre en un germe fécond; une étude minutieuse, partielle et journalière de chacun des éléments de cette pensée, lorsqu'il faut la mettre en exécution. J'avais donc, par intuition, la pensée de la décoration des couloirs; mais lorsque cette pensée a dû sortir et prendre corps, le temps m'a manqué pour la développer et la parfaire.

Je ne puis donc pour l'instant que regretter le ton grisâtre des couloirs, la parcimonie des becs de gaz, la blancheur du plafond et des corniches, et en somme l'air un peu sépulcral de ces longs corridors; mais j'ai pour me consoler de mes regrets l'espérance que cet état de choses n'est pas immuable; dans huit ou dix ans, il faudra

peut-être songer à repeindre ces dégagements, et si, à ce moment, je suis encore de ce monde, si je suis encore architecte du monument, et que l'on veuille bien me consulter lors du travail, je ferai en sorte de donner aux murs un peu plus de gaieté, et surtout moins de banalité.

En attendant j'ai pallié en partie l'effet actuel au moyen de l'adjonction de gaînes de marbre, destinées à supporter les bustes des diverses personnes ayant participé au développement de l'art théâtral sous toutes ses formes. Ces gaînes, déjà placées, ne donnent pas complétement l'impression qu'elles feraient ressentir si elles étaient plus brillamment éclairées. Cela est fâcheux ; car les gaînes sont faites en marbres fort beaux et dignes de l'attention des visiteurs.

Parmi ces marbres, il en est un qui a un intérêt particulier : c'est celui qui forme, avec deux types différents, les deux gaînes placées à droite et à gauche de la grande porte de l'escalier, au niveau de l'entrée de l'orchestre. Ce marbre est du cipollin ; or, jusqu'à ce dernier temps, sauf les carrières de l'île d'Eubée, où l'on trouve encore les restes de l'ancienne exploitation faite par les Romains, les gisements antiques de ce marbre décoratif étaient perdus ; et depuis plus de quinze cents ans les blocs de cipollin, que l'on a employés dans divers monuments, provenaient tous des débris des temples d'autrefois. C'était là, au point de vue de la décoration marmoréenne, un très-grand inconvénient; car de tous les calcaires rubanés le cipollin est celui qui, sans conteste, est le plus beau, le plus somptueux et le plus riche de coloration douce et harmonieuse. Je m'étais adressé en Grèce pour avoir quelques morceaux de ce marbre précieux ; mais l'exploitation

est délaissée et il aurait fallu payer ces morceaux bien plus cher que je ne le pouvais, et même plus cher qu'ils ne valaient. J'avais donc renoncé à doter l'Opéra de cette belle matière, lorsque, un an environ avant la fin des travaux, je reçus des échantillons de ce marbre, provenant d'une carrière du canton des Grisons, en Suisse. L'échantillon qui m'était soumis avait toutes les qualités de dessin et de coloration du cipollin antique, et, enthousiasmé par la nouvelle découverte de ce marbre, je voulus que l'Opéra possédât les premiers morceaux qui devaient être extraits. Je fis marché à un prix très-modique et qui n'atteignait pas la valeur des marbres ordinaires, et commandai immédiatement deux gaînes qui devaient être prises dans deux bancs différents, l'un ayant une coloration douce et pâle, l'autre une coloration plus vive et plus soutenue. Ces deux échantillons d'une nouvelle carrière ont certainement un grand intérêt, et si à l'avenir les découverts du canton des Grisons se continuent, et si, grâce à cette exploitation, le cipollin peut être encore employé dans la décoration marmoréenne, il ne sera peut-être pas indifférent de savoir que la France a la première encouragé cette renaissance d'une si splendide matière.

Quant aux bustes qui devaient surmonter ces gaînes de marbres divers, ils sont, en attendant leur exécution, remplacés par-ci par-là par des vases de la manufacture de Sèvres, gracieusement prêtés par le ministre des beaux-arts. Ces vases, malgré leur beauté et leur délicatesse, ont certainement moins d'ampleur décorative que des bustes en marbre ou en bronze; mais au moins par leurs couleurs vives et agréables ils atténuent un peu l'effet

triste des couloirs, et je crois en somme que, pour l'instant, il faut les préférer à toute autre ornementation.

Néanmoins je désirerais bien vivement qu'un jour ou l'autre on pût donner suite à l'idée que je m'étais faite de considérer ces dégagements comme des espèces de galeries ou musées, renfermant une sorte de panthéon d'hommes illustres, célèbres ou simplement utiles. J'aurais voulu que ces bustes représentassent les traits de tous ceux qui ont collaboré à l'art théâtral dans toutes les branches que celui-ci comprend. Ainsi, en dehors des compositeurs de nos jours qui n'ont pas trouvé place dans le reste du monument et qui devraient avoir droit de cité à l'Opéra, j'aurais voulu placer des librettistes, des chanteurs, des chanteuses, des danseurs, des danseuses, des directeurs, des décorateurs, des machinistes, des savants, et même des architectes! Car il y en a quelques-uns qui ne seraient pas indignes d'un tel honneur. Louis, Debret, Wailly, Peyre, Bibiena, Moreau, Servandoni, etc., peuvent prétendre à entrer dans ce panthéon spécial, et comme, dans les couloirs, autour des escaliers, etc., il y a place pour cent cinquante à deux cents gaînes, on voit que la liste des élus pourrait être longue, et que beaucoup pourraient en faire partie. J'espère que le ministre des beaux-arts, qui achète et commande chaque année un certain nombre de bustes, pourra un jour ou l'autre choisir parmi les grands hommes qu'il veut faire représenter quelques-uns de mes modestes candidats, qui ont aussi certain droit pour avoir place, sinon au soleil, au moins aux rayons du gaz.

J'avais presque envie de donner ici la liste des bustes, telle que je l'ai indiquée; mais en contentant, je l'espère, plusieurs de nos célébrités artistiques, j'aurais peur d'en

mécontenter d'autres ; aussi je préfère soumettre seulement mon idée, et si elle fait son chemin, demander que la répartition ait lieu en dehors de ma participation. J'ai déjà eu quelques désagréments en m'occupant des morts ; je craindrais une attaque nocturne, si je m'occupais des vivants !

J'ai parlé des défauts des couloirs ; j'aurais presque l'autorisation de parler de leur grande qualité : la largeur ; mais je ne vois pas trop à quoi cela servirait. Il est manifeste, je crois, pour tout le monde, que les couloirs de l'Opéra ont une ampleur qui ne se trouvait encore dans aucun théâtre, et je ne suppose pas que les esprits, même les plus chagrins, s'ingénient à trouver qu'il est regrettable de ne pas être bousculé en sortant de la salle, et de pouvoir circuler avec facilité. Il est donc inutile que je fasse ressortir les avantages de ces larges corridors, et il n'est pas nécessaire que je monte sur un petit banc pour me faire admirer de la foule, comme ayant découvert ce grand principe, que : plus les dégagements sont vastes, plus on a de place pour s'y mouvoir. Ça ne fait rien ; il est étrange, malgré cela, que sur plus de mille salles de spectacle, bâties à toutes les époques et dans tous les pays, il n'y en ait pas une dans laquelle on ne s'étouffe pas en circulant dans les couloirs. Est-ce que les salles auraient la coquetterie des femmes qui s'imaginent n'être parfaites que lorsqu'elles sont étroitement serrées à la taille ? Quant à moi, qui n'aime guère les manequins étriqués, j'ai élargi autant que possible le corset de la salle de l'Opéra, et je ne pense pas que celle-ci ait jamais à se plaindre des étouffements.

DU GRAND VESTIBULE D'ENTRÉE

J'ai beau chercher, en parcourant le grand vestibule du nouvel Opéra, si je verrai quelques défauts à signaler, ma recherche est vaine, et je ne trouve vraiment rien à regretter dans cette partie du monument.

Ce n'est pas à dire que cette absence de défauts fasse du vestibule le point le plus remarquable de l'Opéra; je serais plutôt tenté de penser le contraire; car, on ne saurait trop le répéter, ce sont certains défauts personnels qui donnent souvent du charme à une œuvre artistique, et, si je ne craignais d'émettre un paradoxe, je dirais presque que le plus grand défaut d'une chose est de n'en pas avoir; j'en dirais même autant des gens. Mais je n'irai pas si loin, parce qu'alors si je déclarais que tel ou tel détail de l'Opéra est mauvais, on pourrait croire que je ne fais cette déclaration que pour prouver que le reste du bâtiment est admirable...

En tout cas, pour cette fois, je serais réellement fort en peine pour trouver ce défaut enviable, signe du génie dont j'aurais fait preuve dans le vestibule, et il faut que l'on se contente du modeste talent bien sage et bien tranquille que j'ai montré dans cette occurrence.

C'est donc seulement avec ce tout petit talent que

j'ai disposé cette grande pièce avec simplicité; que je l'ai ornée dans la juste mesure qui convenait à sa destination, et que j'en ai fait, je crois, un dégagement qui n'a pas trop mauvais air avec ses grandes percées sur l'escalier. L'esprit, comme les œuvres, a parfois besoin de quelque temps de repos, et, comme dans les opéras, ces temps de repos font valoir les idées qui leur succèdent. Mettons donc que le vestibule est un des récitatifs du monument, comme ce chapitre ne sera sans doute qu'un des récitatifs du volume que j'écris.

Je voudrais néanmoins signaler quelques petits coins qui me paraissent chanter encore assez agréablement dans cette mélopée de pierre et en rompre un peu la quiète monotonie : par exemple, les candélabres à gaînes de marbre de la partie centrale et les appliques des vestibules octogones de l'extrémité. Il me semble que les premières sont d'une composition originale, et que les secondes ne sont pas non plus tout à fait banales; en tout cas, je crois qu'il y a de par le monde plus d'un appareil d'éclairage qui ne les vaut pas. Ne serait-ce que... Si vous vous imaginez que je vais dire du mal des œuvres de mes confrères, vous vous trompez bien fort! Le public est déjà assez disposé à dauber sur nous, sans qu'il soit besoin de lui servir de guide. Penser mal de ses rivaux est une chose toute naturelle; mais le dire est tout autre, et si les architectes ont envie de cracher quelque part, il vaut mieux que ce soit dans un puits que de façon à ce que ça leur retombe sur le nez. Mettons, si vous voulez, que les vilains bronzes dont je voulais parler sont placés à l'étranger : on ne risque pas grand'chose à attaquer l'art des Hottentots, et puis, en trouvant que l'ar-

chitecture des autres peuples ne vaut pas celle de la France, on se donne un certain air de patriote qui vous procure tout de suite un agréable petit succès.

Et pourtant c'est mal encore de s'attaquer aux architectes de la Bolivie ou du Congo; car toutes les fois qu'un pauvre homme est condamné par sa profession à faire mettre des pierres les unes au-dessus des autres et à poser en travers des morceaux de fer ou de bois à seule fin de faire quelques cahutes ou quelques palais, ce pauvre homme, s'il est rarement à blâmer, est toujours à plaindre, ce qui est fort désagréable si l'on en croit le proverbe qui dit : qu'il vaut mieux faire envie que pitié. Quant à ce qui me concerne, je ne sais pas s'il y a eu des moments où j'ai fait envie ; mais il y en a d'autres où j'étais vraiment digne de pitié, et un de ces vilains moments-là a eu lieu justement à cause du vestibule dont je parle, ou plutôt dont je ne parle pas.

Il y a en effet dans ce vestibule une grande voûte qui m'a joué un méchant tour : pendant bien longtemps le tassement des joints des voussoirs s'était fait régulièrement après le décintrement, et il semblait que cet effet rationnel, après s'être produit, cesserait assez promptement ; mais loin de là ; pendant plus de deux ans les joints se serraient encore « et la voûte baissait toujours » ! Pas beaucoup, il est vrai ; un centimètre au plus par an ; mais si cela avait dû continuer ainsi, au bout de dix ans le voûte aurait fait la culbute ! Vous pensez bien que je ne regardais pas cet abaissement d'un œil sec et d'un cœur léger, et que je faisais bourrer et rebourrer les joints d'en haut et sciotter ceux d'en bas.

Lorsque je jugeai que l'effet était complétement pro-

duit, je procédai au ravalement qui fut bien exécuté ; tous les joints furent revus et corrigés, comme s'il s'agissait d'une nouvelle édition, et je retrouvai un peu le calme que j'avais perdu. Mais, voilà qu'au bout d'un mois je voyais une imperceptible fissure aux deux extrémités de la voûte, là, à l'endroit où les voussoirs se raccordaient avec les murs, portant également des parties de claveaux. Ah ! dame, je vous avoue que je faillis en tomber à la renverse, au moins moralement. J'attendis quelques semaines ; la fissure s'accentuait ; la voûte avait baissé de près de deux millimètres. Je refis le ravalement de cette partie et recouvris les joints d'une couche de plâtre extrêmement mince et qui devait céder au moindre tassement. Un mois, deux mois se passèrent : rien ne se déclarait ; mais un beau jour (quelle perfide locution !), je vis apparaître encore d'un côté cette infernale fissure qui me faisait voir que la voûte baissait encore !

Après sept ans de construction, après que la voûte avait supporté des charges considérables et quintuples de celles qu'elle devait supporter à l'avenir, je devais bien penser que les effets de tassement étaient terminés, et je voyais, hélas ! que cherchant la stabilité j'avais trouvé le mouvement perpétuel ! Quelles nuits j'ai passées à ces moments-là ! je rêvais la voûte s'effondrant le jour de l'ouverture sous le poids des assistants ; je voyais toute la foule précipitée au milieu des décombres ; le président, les ministres aplatis ; les jeunes filles en morceaux, les hommes et les femmes réduits en marmelade ; j'entendais des cris horribles, interrompus par quelques rires stridents de deux ou trois confrères qui se frottaient les mains, et surtout par les clameurs menaçantes de tout

le corps des ingénieurs, qui triomphaient en agitant à la main les formules de la poussée des voûtes ! et moi, au milieu de tout cela, cherchant à retenir les claveaux, les murs et les gens, nouveau Samson à l'inverse, usant ma force pour étayer l'Opéra, et finalement succombant dans le désastre ! C'est alors que je me réveillais pantelant, de ce rude cauchemar, et qu'après avoir repris mes sens et m'être convaincu que j'étais en proie à un mauvais rêve, je passais le reste de la nuit à croire que c'était un avertissement du ciel, et que réellement la voûte était écroulée, et c'est avec terreur que j'entendais la sonnette des fournisseurs du matin ; il me semblait que l'on venait m'annoncer le fatal écroulement ! puis, lorsqu'enfin, à peine levé j'allais à l'Opéra, en contemplant les visages de tous ceux qui passaient dans la rue, je me tenais à peine en entrant dans le bâtiment ; et il fallait que je visse les premiers ouvriers que je rencontrais accomplir leur besogne journalière, sans paraître préoccupés, pour que je sentisse le calme revenir en moi et la confiance renaître. Je courais alors bien vite vers le malheureux vestibule qui était encore en bon état. C'était bien le cas de m'écrier comme dans les drames de l'Ambigu : « Merci, mon Dieu ! »

Et dire que ces cauchemars, ces transes, ces inquiétudes remplissent, pour une cause ou pour une autre, une grande partie de la vie des architectes ! Croyez-vous que tout soit rose dans notre profession, et que le plaisir de faire ravaller quelques moellons vaille la peine que vous cause la crainte de les voir tomber ? la voûte du vestibule n'est pas tombée, elle ; car la deuxième fissure que j'avais remarquée était aussi la dernière qui devait se produire, et

depuis trois ans, ici, du reste comme dans tout l'Opéra, tous les tassements normaux ou anormaux sont arrivés au bout de leur évolution, et je dors tranquille.

Cela ne fait rien ; cette question de responsabilité est vraiment terrible ; elle est suspendue sur la tête des architectes avec une persistance cruelle et une injustice tenace, et, tant qu'elle ne sera pas réglée autrement qu'elle ne l'est en ce moment encore, il n'y aura nul rapport équitable entre les taux des honoraires et l'œuvre du constructeur.

Que l'on soit responsable de ce que l'on fait, c'est fort bien, c'est fort juste ; mais ce qui l'est moins, c'est d'être responsable de la responsabilité des autres. C'est pourtant ainsi que cela se présente dans les choses de la construction, et je ne connais guère que les ministres qui soient aussi mal lotis que les architectes. La sottise d'un employé peut compromettre tout un ministère ; la négligence d'un ouvrier maçon peut compromettre à jamais l'avenir, la réputation et la fortune d'un architecte.

Je sais bien que le chef de division est responsable en premier lieu de ses sous-chefs de bureau et de ses expéditionnaires ; je sais bien que les entrepreneurs sont les premiers responsables de leurs ouvriers et de leurs ouvrages ; mais tout cela n'est qu'un palliatif ; c'est toujours au chef de l'œuvre que remontent les attaques, et la responsabilité, partagée et renvoyée à quelques intermédiaires, ne diminue guère la responsabilité que l'on fait aller jusqu'à nous. Ainsi, si par suite de mal-façon due à celui-ci où à celui-là, il était arrivé qu'à l'Opéra il s'écroulât pour cent mille francs de travaux, ce n'est pas

avec les quinze cents francs que j'aurais reçus que je pourrais payer le désastre, si l'entrepreneur était insolvable, et, en tous cas, me consoler de l'espèce d'affront qui m'aurait atteint parce qu'un ouvrier en goguette aurait, à mon insu, posé une pierre sur délit au lieu de la poser sur son lit de carrière...

Remarquez bien, je vous prie, que, dans la plupart des cas, les entrepreneurs ne sont pas choisis par l'architecte et que c'est au hasard des adjudications que celui-ci reçoit ses collaborateurs industriels. Ils sont souvent honnêtes et expérimentés ; mais cela n'arrive pas toujours, et il ne faut qu'un entrepreneur de pacotille, ayant fait un rabais exorbitant, pour compromettre l'exécution de tout un bâtiment.

Est-ce à dire que nous voudrions être privés de cette responsabilité qui, en somme, offre une garantie à nos clients ? Loin de là, et même elle pourrait être encore augmentée et rendue plus sévère et plus stricte ; mais alors en la resserrant à ce qui touche à la conception de l'œuvre, à toutes les combinaisons logiques de la construction, non-seulement comme stabilité, mais encore comme économie de moyens ; il faudrait être responsable si les murs et les planchers sont trop faibles pour leur office ; il faudrait également être responsable s'il y avait exagération d'épaisseur et de force ; il faudrait être responsable si les coupes de pierres et les assemblages de bois ou de fer sont défectueux ; il faudrait l'être de même si la surabondance de stabilité était obtenue au moyen de la surabondance des matériaux. Cela serait juste et logique. Si mon habit craque dans le dos parce qu'il est mal cousu, je le rends au tailleur ; mais si le tailleur pour

le faire assez large emploie en fausses coupes deux fois plus d'étoffe qu'il n'en faut, j'ai le droit de ne pas lui payer des fournitures inutiles qu'il n'a faites que par ignorance ou par calcul intéressé.

Mais au moins si vous imposez une lourde charge aux architectes, limitez-la à ce qui leur incombe strictement, et laissez aux entrepreneurs la responsabilité complète, entière, de l'exécution de l'œuvre et de la qualité des matériaux qu'ils emploient. Si une voûte tombe parce qu'elle est mal combinée, moi, architecte, je devrais payer tout le dommage sans recours aucun contre ceux qui ont suivi mes plans ; mais si la voûte s'effondre par suite de joints mal faits ou de pierres écrasées, que l'entrepreneur soit seul, absolument seul responsable, comme argent et comme blâme. Je veux bien, puisque que je le dois, surveiller la construction de tout le bâtiment ; mais ma surveillance a des limites, et j'aurais beau avoir, dans un chantier employant deux mille ouvriers, deux ou trois inspecteurs ou suppléants, que jamais ces inspecteurs ne pourraient être à la fois sur les épaules de tous les ouvriers. Or cinq minutes suffisent pour mal sceller des joints, mal poser une pierre, mal caler des fers et mal serrer un boulon.

Tenez, il y a à l'Opéra une série de longues poutres en tôle, qui sont reliées avec des fers placés dans les murs, afin de former chaînage. La liaison est faite au moyen de plates-bandes en fer, recevant chacune une douzaine de forts boulons. Lorsque ce travail s'est exécuté, le serrurier avait présenté les plates-bandes et mis deux boulons provisoires pour les maintenir en place ; cela resta ainsi quelques jours ; mais il paraît que ce petit arrêt gênait un

peu les maçons qui ne pouvaient continuer à élever leurs murs, et ils trouvèrent alors tout simple, au lieu d'attendre que le serrurier eût placé tous les boulons, de sceller quand même les chaînages tels qu'ils étaient et de poursuivre leur besogne. Cela serait resté longtemps ainsi jusqu'au jour où les murs, s'apercevant qu'ils n'étaient pas retenus, se seraient avisés de s'en aller dans la rue. Heureusement qu'une semaine après cette belle opération, j'eus comme un pressentiment que mes limousins avaient eu un peu trop d'ardeur. Je fis venir le compagnon serrurier, qui m'apprit que lorsqu'il était allé pour mettre ses boulons il avait cru, la maçonnerie ayant été son train, que j'avais renoncé à mes chaînages et il avait remporté tranquillement les boulons !

Je fus moins tranquille que lui et fis immédiatement démolir les malencontreux moellons, afin de terminer le travail de ferronnerie ; mais je vous assure bien que j'ai eu une grande frayeur rétrospective. Voyez-vous ces vingt ou vingt cinq chaînages supprimés, les construction poussant au vide et, sinon une catastrophe, au moins un accident au bout de tout cela ? Croyez-vous que si les murs s'étaient écartés, c'eût été à moi de fournir l'argent pour les remettre en place ? Croyez-vous que j'eusse été justement responsable de l'oubli d'un serrurier ou de la précipitation d'un maçon ?

Eh bien ! c'est comme cela partout, et dans le terrible métier que nous faisons, nous sommes exposés à tout instant à de grosses alarmes et à de méchantes surprises. Ah ! vous tous, si quand vous recevez par hasard une pièce fausse, vous étiez mis aux galères comme si vous étiez vous-même le faux-monayeur, vous trouveriez

peut-être que cela n'est pas juste; et dire que dans tous les bâtiments c'est la fausse monnaie qui est la monnaie courante! soit dit sans accuser personne; car il est bien difficile de savoir qui est le coupable, des fournisseurs, des entrepreneurs, des commis, des ouvriers, des manœuvres, des inspecteurs et même des architectes! Les bévues et les oublis se font, je crois, tout seuls; tout le monde y met du sien sans parti pris, et les entrepreneurs prétendent même qu'ils sont quelquefois les premiers à souffrir pécuniairement de ces erreurs; mais il n'y a qu'un homme qui soit moralement responsable, c'est l'architecte!

Si nous revenions au vestibule?

Ça n'en vaudrait guère la peine s'il ne s'agissait encore que de son architecture. Sauf la mention que je me plais à faire de Mr Hurpin, sculpteur de talent, qui voit fin et gras à la fois, et qui a exécuté mes dessins de façon à en faire de véritables œuvres d'art, je n'aurais plus rien à signaler; les voûtes des extrémités peut-être, qui sont assez curieuses comme études stéréotomiques, les bouches de chaleur, si l'on veut, et ce serait tout, s'il ne me restait à dire le mérite des quatre statues assises, placées sur la paroi de face.

Ces statues, dans l'ordre de leur placement en commençant par la gauche, sont celles de Rameau, de Gluck, de Lulli et de Haëndel. Elles sont l'œuvre de MM. Alasseur, Cavelier, Schœnewerke et Salmson.

Citer ces noms c'est déjà dire la valeur de ces ouvrages et rendre pour ainsi dire inutile toute appréciation; et cependant, telles qu'elles sont encore en ce moment, ces statues n'ont pas toute la finesse et l'étude qu'elles auraient si elles étaient exécutées en marbre ainsi que cela

devait être dans le principe. Elles ne sont malheureusement pour l'instant que moulées en plâtre et attendent que l'argent arrive pour être transformées en une autre matière plus riche, plus souple, et qui permette au statuaire de montrer, à côté de son habileté de composition, son habileté d'exécution. Les praticiens font, il est vrai, une grande partie de la besogne; mais les accents, les touches du ciseau sont toujours réservées à l'artiste, qui donne ainsi lui-même à son œuvre un cachet particulier, qui la complète en la parfaisant.

Peut-être un jour pourra-t-on obtenir du ministre des beaux-arts les marbres qui nous avaient été promis jadis et qui n'ont pu nous être livrés, et si cette fourniture se fait, nul doute que le ministre des travaux publics ne donne à son tour l'argent nécessaire aux sculpteurs pour achever en marbre la besogne qu'ils ont si bien commencée en plâtre.

Quoi qu'il en soit de cette espérance, qui devrait être une réalité si les artistes insistaient sur leur droit (ce qu'ils n'osent faire, car les prix qui étaient convenus pour le travail étaient si minimes, qu'il y aurait pour eux perte certaine à exécuter leurs statues), il faut faire abstraction de la matière et reconnaître déjà aux statues de ces vaillants sculpteurs les qualités qui les distinguent. C'est de la sculpture large, vive, mouvementée, grave et noble, ayant belle tournure et fort grand air. C'est de l'art décoratif et de l'art sculptural tout à la fois, ce qui n'est pas un petit éloge; et ceux qui ont ainsi composé ces figures ont le droit de se considérer comme étant des premiers dans la phalange de nos sculpteurs contemporains.

Il est évident cependant que quatre statues de quatre artistes différents ne peuvent avoir toutes des qualités semblables et être absolument sur un même rang. Il y a plus de grâce dans celle-ci, plus de force dans celle-là, plus d'étude dans la troisième et plus de fougue dans la dernière (je parle sans me préoccuper de l'ordre de placement); mais il est bien inutile de chercher à comparer des œuvres qui se recommandent toutes par leur allure et leur maëstria, et je ne pense pas que j'aie le droit de classer le mérite de ces éminents statuaires suivant mon goût personnel. Il est bien vrai que parmi ces statues il en est deux que je préfère; mais je me garderai bien de les indiquer; ce serait vouloir diminuer la valeur des deux autres, ce qui serait injuste. Je signale tout simplement à l'attention du public les quatre ouvrages qui ornent le grand vestibule, et je suis convaincu que notre école de sculpture aura à se glorifier de ces productions vivantes et colorées.

Quant à moi, je serre cordialement la main aux quatre artistes qui ont bien voulu me prouver leur amitié pour moi en devenant de si utiles collaborateurs.

LE GRAND FOYER

Baudry était à Rome en ce moment-là. Il allait y passer une année à étudier à nouveau le génie de Michel-Ange, et il exécutait ces merveilleuses copies de la chapelle Sixtine, qui, bien qu'elles soient d'une exactitude et d'une vérité rigoureuses, n'en sont pas moins nettement signées Baudry. C'est le propre des grands artistes de mettre leur personnalité dans toutes leurs œuvres, et, tout en respectant scrupuleusement les modèles qu'il leur plaît de reproduire, de savoir réunir la fidélité de la reproduction à l'expression saisissante de leur talent particulier. Baudry a fait ainsi, et son travail sur la chapelle Sixtine résume dans ses grandes pages l'œuvre du puissant peintre de la Renaissance italienne et celle du vaillant artiste français.

C'est en se livrant à ces magistrales études que Baudry se préparait à l'exécution des toiles devant orner le foyer de l'Opéra ; mais au fur et à mesure qu'il s'identifiait avec le robuste florentin, il sentait son imagination s'élever et son ardeur se développer. Il avait hésité dans le principe à accepter la tâche que je voulais lui confier, la trouvant trop étendue ; il craignait que le temps ne lui manquât pour l'achever ; maintenant il trouvait cette tâche

trop exiguë, et il la voulait plus ample et plus large. Il avait commencé par se sentir effrayé du nombre des toiles qu'il avait à remplir, il était désolé à présent que l'espace fût si mesuré. Ce n'était plus seulement une vingtaine de pages qu'il voulait écrire avec son pinceau, c'était le bâtiment tout entier qu'il eût voulu couvrir de ses compositions!

Il m'écrivit donc de Rome, en me demandant instamment de changer la décoration du foyer et de lui réserver au-dessus des colonnes et dans le plafond de la salle d'autres panneaux à peindre et d'autres sujets à traiter. Il était bien entendu que ce qu'il désirait exécuter en supplément ne lui serait pas payé; ce n'était pas l'amour du lucre qui le guidait, mais bien la passion pour l'art. Nous étions d'accord sur cette manière de voir, et nous pensions tous deux que les artistes vivent mieux de gloire que d'argent; mais si nous étions certains de ne pas être trop envahis par celui-ci, nous n'étions pas bien sûrs de rencontrer celle-là, et il se pouvait que le sacrifice fût inutile. N'importe; il était déjà doux de songer à ce qu'on appelle une fumée; car l'ambition artistique ressemble fort aux espérances de l'amour, qui n'a jamais tant de charmes que lorsqu'il est dans la période de combat et d'indécision.

Il y avait pourtant une difficulté pratique qui gênait un peu nos belles aspirations. Pour satisfaire aux désirs de Baudry, il fallait que je fisse quelques concessions architecturales; pour satisfaire aux miens, il fallait que Baudry n'ouvrît pas entièrement ses ailes, et la fameuse gloire de l'un ne pouvait se développer qu'aux dépens de la fameuse gloire de l'autre.

J'avais, en effet, composé la voûte du foyer de façon à ce qu'elle fût reliée avec les parois verticales, et de gros motifs, bien pansus et bien abondants, couronnaient chaque groupe de colonnes, pour aller soutenir puissamment les cadres du plafond central. Ce plafond lui-même, par la tonalité que j'avais rêvée, devait s'harmoniser complétement avec le reste de la salle; de sorte que, bon ou mauvais, le foyer aurait toujours eu ainsi le grand avantage de l'unité décorative, répandue sur les murs comme sur les voussures. Il fallait retirer une partie de cette unité générale pour faire place aux peintres, aux peintres qui nous craignent, qui nous maudissent et qui nous appellent leurs bourreaux, parce que quelquefois nous sommes forcés de leur couper un centimètre sur une toile de dix mètres, quand eux voudraient nous faire enlever un mètre sur une moulure qui n'a que deux pieds et demi! Mais que voulez-vous? nous sommes censés leurs maîtres; du moins ils le croient, et ça suffit pour qu'en bon français ils nous prennent pour leurs ennemis!

Ah! si un encadreur s'avisait de recouvrir à moitié un portrait de Van Dyck, sous prétexte que trop de peinture nuit à son cadre, je voudrais bien voir les cris que les peintres pousseraient! Eh bien, c'est à peu près pour nous la même chose que si un peintre s'avisait de coller sa toile sur nos moulures, sous prétexte que ces moulures le gênent; tous les artistes sont orfévres et tiennent à le prouver, et raisonnablement on ne peut en vouloir à un architecte qui, s'imaginant que sa profession est un art en valant bien un autre, veut que ce qu'il trouve bien ne soit pas traité avec trop de sans-façon. J'aurais donc été dans mon droit strict en repoussant avec véhémence la

proposition de Baudry, et même, si je voulais employer les grands mots, j'aurais accompli mon devoir professionnel en disant au peintre : Tu n'iras pas plus loin.

A vrai dire, j'aurais eu affaire à un artiste de mauvais aloi, à un simple barbouilleur, que je me serais cantonné derrière ce grand mot de devoir, et je suis encore assez têtu à l'occasion pour être certain que ma résistance eût été effective; mais j'avais affaire à un véritable artiste, qui avait, il est vrai, le tort d'être mon meilleur ami, ce qui était une mauvaise note en cette occasion, mais qui avait aussi le grand mérite d'être passionné pour son art, ce qui force le respect et l'admiration. Avais-je le droit de m'opposer à l'éclosion d'œuvres qui devaient être à l'honneur de notre École? Avais-je le droit de priver la France de productions élevées et glorieuses, tout cela pour avoir le plaisir de mettre dans une salle quelques cartouches et quelques moulures de plus? Ces cartouches, ces moulures, pouvaient toujours, le cas échéant, se produire un jour, si l'on y tenait absolument; mais ces peintures que j'aurais refusées ne se produiraient plus, si je les écrasais dans leur germe. Et puis, qui me disait qu'après tout il n'y aurait pas un effet meilleur au moyen de ces tons colorés harmonieusement qu'avec ceux plus uniformes que je voulais y mettre? Allons, décidément, le devoir n'est pas de penser à soi tout seul et d'ajouter quelques lignes de la même écriture à un volume déjà bien rempli; le devoir est de stimuler les grandes œuvres qui peuvent éclore, et de leur donner une large hospitalité. Qu'importe que dans un bouquet il y ait deux ou trois pâquerettes de moins, si celles-ci sont remplacées par une rose odorante ou une resplendissante azalée! Je me suis donc

décidé à céder la place à l'œuvre du peintre, et si je déplore quelquefois, au point de vue de l'architecture, un peu de maigreur dans les voussures, je ne regrette pas ce sacrifice, qui a permis à Baudry d'exécuter ces admirables Muses, si typiques et si élégantes. Quant au public (et il a bien raison), il ne se rend guère compte des modifications que j'ai apportées à ma composition primordiale, et il se laisse aller tout simplement à un autre regret, celui de ne pas trouver encore assez de peintures de Baudry dans le grand foyer.

Il y en a cependant suffisamment pour que l'artiste qui a produit toutes ces compositions, puisse être certain que son œuvre restera comme une des plus imposantes manifestations de la supériorité de notre École française. De nos jours où, en général, les commandes de peintures décoratives sont morcelées, il n'y a pas d'exemple qu'un peintre ait accumulé dans un même ensemble une suite de toiles aussi nombreuses, aussi importantes et ayant, par l'énergie et la continuité des efforts qu'elles ont nécessités, une valeur artistique aussi complète.

Certes, je me garderai bien de comparer le talent de Baudry avec celui que possèdent ses émules et ses rivaux. Il y a toujours danger et inutilité à faire ces comparaisons; mais, en jugeant la chose intrinsèquement, il faut bien reconnaître que la décoration picturale du foyer de l'Opéra est hors de pair et qu'un souffle puissant et personnel a traversé toutes ces toiles admirables.

C'est ce souffle artistique, c'est cette personnalité singulière, qui ont donné à ces peintures ce charme étrange et pénétrant; c'est cette tendance au grand, tempérée par cette grâce presque naïve, qui a fait de l'œuvre de

Baudry cette page élevée et attachante; ce sont même les défauts, l'incorrection qui font partie intégrale de la nature nerveuse de l'auteur, qui ont produit cette saveur intime qui se dégage de cette foule de compositions. Nul artiste, mieux que Baudry, n'a su depuis longtemps être aussi original en restant simple, aussi ample en restant délicat, aussi coloriste en restant discret, et je ne sais personne, même parmi ceux qui n'approuvent pas également toutes les toiles du foyer, qui ne se laisse séduire par cette grandiose élégance qui se détache une et persistante de l'œuvre d'un peintre par excellence.

Que de vérité et de sincérité dans les attitudes des personnages! que d'abandon ou de force dans leurs mouvements! que de noblesse et de pudicité dans les nus! et surtout que de distinction et d'harmonie dans les colorations de tous les panneaux! La couleur de Baudry est absolument à lui ; si elle dérive un peu des colorations des glorieuses fresques de la Renaissance italienne, elle a, en passant par son pinceau, pris une qualité qui n'appartient à personne : c'est une réunion de nuances exquises dans leur force ou leur atténuation, et comme un écrin nacré où se mêlent harmonieusement les éclats les plus brillants et les reflets les plus adoucis.

C'est bien un coloriste par tempérament qui a jeté sur ces toiles toutes les gammes d'une palette merveilleuse, et qui a donné à ces chairs ces originales et typiques carnations qui les font resplendir et palpiter. Il y a certes bien des moyens de comprendre la couleur, et les grands peintres italiens, flamands ou espagnols ont montré que l'art ne se confine pas en une seule et unique expression. Baudry a fait de même, et, en développant aux yeux les

tonalités qui sont propres à sa nature, il a ajouté aux magistrales colorations des maîtres de la peinture sa coloration personnelle, qui marque un jalon de plus dans cette suite d'énergiques manifestations de l'art : la couleur.

Il est bien entendu que je ne cherche pas à écrire un ouvrage descriptif; je n'ai donc pas l'intention de décrire une à une les toiles de Baudry; d'ailleurs tout le monde les a vues ou les verra, et, avant même que l'Opéra fût ouvert, on avait pu déjà les étudier à loisir à l'École des Beaux-Arts, où elles furent exposées. Il faut dire cependant que cette exposition plaçait l'œuvre du peintre dans un milieu défavorable, et que quelques critiques se sont élevées alors qui n'auraient point vu le jour si, par suite d'une bienfaisante pensée, Baudry n'avait pas cru devoir céder aux sollicitations qui l'assiégeaient et livrer au public une page qui, pour avoir toute sa valeur, devait se présenter dans certaines conditions.

En effet, il y avait dans toutes ces figures des déformations voulues, qui paraissaient anormales alors que les toiles se développaient sur une surface plane, au lieu de se produire sur une surface courbe. Toutes les parties inférieures des tableaux étaient pour ainsi dire allongées et étirées, afin qu'une fois placés dans une position oblique aux yeux, ces allongements donnassent l'impression de la réalité. Si ce parti pris rationnel procurait aux figures une élégance qui était loin d'être sans charme et qui rappelait les gracieuses figures de la Renaissance, il n'en résultait pas moins un défaut réel de proportion qui surprenait les visiteurs, jugeant naturellement plutôt ce qu'ils avaient sous les yeux que ce qu'ils devaient y avoir plus tard. Mais ce qui a surtout un peu dérouté l'esprit

des gens, c'est la particularité d'exécution des peintures de Baudry, exécution admirable au point de vue décoratif, mais pleine de mécomptes si on la juge intrinsèquement et dans des conditions absolument opposées à celles dans lesquelles elle doit se produire.

Il est vrai que la façon dont étaient traitées les toiles, était faite pour surprendre ceux qui pensaient qu'elles devaient être exécutées comme des tableaux de chevalet; car les procédés usités à cette occasion par le peintre étaient tout autres que ceux dont il se sert ordinairement, lorsqu'il fait un de ces magnifiques portraits qui ont déjà porté si haut sa réputation. Dans ces portraits, comme dans les peintures achevées qu'il a exposées à divers Salons, Baudry se faisait remarquer par une étude serrée des formes, vues toujours naturellement suivant son sentiment personnel, par une fermeté de touche très-puissante et par certains empâtements caractéristiques qui donnaient à l'œuvre un aspect très-saisissant de force et de vérité. Dans les peintures décoratives de l'Opéra, les procédés étaient tout à fait différents. En étant très-voisin de la toile, on se sentait surpris par une espèce d'insouciance de dessin, par des indications sommaires, par des tonalités mornes et poussiéreuses; on voyait des rotules qui ressemblaient à des trois, des attaches de cou qui ressemblaient à des cordes; les mains semblaient à peine indiquées, les yeux de travers, les postures gauches, les chairs grises et éteintes, et les draperies avaient l'air de vieux chiffons. En somme, on était presque stupéfait par ce qui vous sautait au regard, bien que toutes ces choses incorrectes vous étonnassent plus qu'elles ne vous choquaient. Mais en se reculant de quelques pas, de façon

à embrasser l'ensemble de la toile, tout se modifiait comme par enchantement, et l'espèce de malaise que l'on ressentait en touchant presque l'œuvre se changeait alors instantanément en une sorte de volupté artistique qui développait en vous une réelle admiration. Les dessins incorrects prenaient un accent net et marqué; les mains des personnages devenaient d'une élégance exquise ou d'une fermeté remarquable; les tonalités s'harmonisaient et se développaient en rayonnements colorés; en somme, la grandeur des compositions se complétait par la simplicité d'une exécution magistrale, et le regard charmé se laissait aller au plaisir de suivre ces contours si fins et si expressifs et ces colorations si aimables et si riches.

Il y avait, il y a dans ces pages, dues à un artiste d'un réel tempérament, une noblesse de sentiment qui élève l'esprit de celui qui les regarde, et une interprétation particulière de la nature, qui, conventionnellement modifiée par le génie du peintre, la grandit en la rendant plus qu'humaine. Quant aux tonalités qui se jouent sur les toiles, elles sont peut-être encore plus étonnantes en ce qu'elles sont absolument trouvées par l'artiste. Aussi, si quelques-uns font des réserves, — ce qui est naturel, car chacun voit à sa façon, — il faut reconnaître que ces réserves s'arrêtent toujours au coloris de Baudry, et que ceux mêmes qui, parmi les artistes, ont un talent tout à fait différent du sien, s'accordent à déclarer hautement qu'il n'y a guère que lui qui sache faire des ombres lumineuses, ce grand écueil de la peinture; c'est par cette qualité précieuse que se distingue surtout la supériorité des coloristes, et il faut même avouer que plusieurs d'entre eux, et j'entends les plus célèbres, ne la possèdent

pas à un degré aussi marqué que Baudry. Au surplus, cette déclaration était presque inutile, car chacun l'a faite de son côté, et, en la consignant, j'édicte à nouveau une vérité indiscutable. Cependant, en insistant sur ce caractère particulier du talent du peintre, il est bien entendu que Baudry n'est pas seulement un coloriste, mais encore qu'il est un peintre dans la plus large et la plus complète acception du mot.

Un peintre! avez-vous rêvé un nom plus heureux, une chose plus fortunée? La douce poésie se fait la compagne de ces grands artistes qui peuvent, en produisant, oublier que le monde, hélas, est bien humain, et que le matérialisme tend à tout envahir. Sans se préoccuper des entraves attachées aux autres arts, leur génie peut se développer avec abandon, et, si quelque sentiment divin l'anime, ils sauront bien mettre sur leurs toiles un reflet pur et brillant de leur pensée. Qu'importent les soucis de la vie prosaïque! qu'importent les épines qui, certainement, les blesseront quelque jour au passage ! ils sont les maîtres absolus de leur esprit, de leur imagination et lorsqu'ils trouvent que la terre ne suffit pas à leurs aspirations artistiques, ils peuvent évoquer les dieux, et ouvrir à l'Olympe les portes d'une nouvelle immortalité.

Ainsi a fait Baudry, et, en admirant son œuvre de l'Opéra, on se rappelle instinctivement les vers de Musset :

> Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
> Marchait et respirait dans un peuple de dieux,
> Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
> Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère,
> Et fécondait le monde en tordant ses cheveux?

Certes, oui, je regrette ce monde qui n'est plus, et la nymphe lascive, et le faune indolent! certes, oui, je regrette le temps où chaque passion, chaque sentiment, chaque joie ou chaque douleur donnait naissance à un symbole puissant et caractéristique! certes, oui, je regrette Plutus, représenté par nos financiers; Homère, représenté par l'agence Havas; Vénus, représentée par les cocottes, et le Destin, par le suffrage universel! Aussi c'est avec un vif enchantement que je me laisse aller et vivre dans la céleste foule assemblée par Baudry, et que je remercie l'artiste qui a su évoquer ces grandes et douces images d'un passé fantastique et glorieux.

Planez dans cette voûte dorée, divinités charmeresses! resplendissez sur vos fonds miroitants, aimables Muses poétiques, et tenez haut vos puissants attributs. Lève ta lyre, Apollon; ton caducée, Mercure; ta foudre, Jupiter; et toi, Cupidon, ton éternel flambeau de l'amour! Sortez de vos voussures et de vos cadres, Orphée, Terpsichore, Melpomène ou Thalie, et rappelez à la foule incolore qui circule au-dessous de vous qu'un conseil municipal, une chambre des députés, des gendarmes et des gazettes ne suffisent pas à faire le bonheur d'un peuple, et qu'il faut encore que l'art, la tradition, le respect des belles choses, l'imagination et les élans poétiques de l'âme ne soient pas par trop délaissés!

Peut-être quelques-uns ressentiront-ils ce sentiment en levant les yeux vers l'œuvre de Baudry, et, s'il en est ainsi, le peintre aura fait non-seulement œuvre d'artiste, mais encore œuvre de rénovateur.

Cependant, si Baudry ajoute à son talent de peintre un certain côté philosophique, il faut bien reconnaître

que c'est à peu près inconsciemment; car il n'a, en somme, qu'une préoccupation : celle de faire de la bonne et belle peinture, et vous voyez qu'il n'y réussit pas mal. D'ailleurs Baudry fait de l'art comme les abeilles leur miel, pour son usage personnel et sa satisfaction particulière, et il passe souvent au milieu de la vie pratique en vivant seulement une vie rêveuse et intérieure. Son esprit, un peu inquiet, s'accorderait assez mal des concessions qu'il faudrait faire au public pour devenir son favori, et il redoute autant les compliments de ses amis que les critiques de ses rivaux. Il se tient donc sur la réserve, travaillant en songeant, mais ne parlant que bien rarement de ses travaux; aussi, lorsque par hasard il semble être inquiet sur l'avenir de quelques-uns de ses ouvrages, on peut être certain que cette pensée ne lui est pas venue spontanément et que ce sont plutôt les inquiétudes des autres que les siennes qu'il ressent dans ces moments-là. En tout cas, une inquiétude que personne n'a encore ressentie et ne ressentira jamais, c'est que l'œuvre du peintre s'oublie un jour et passe avec le temps, qui fait passer tant de choses. Des pages de la valeur de ses portraits et de celle de ses voussures de l'Opéra sont assurées contre les caprices de la mode, et conserveront certainement à l'avenir le nom de cet artiste éminent, destiné sans doute à devenir illustre.

Il est bien évident qu'il n'y a pas qu'une seule belle chose en ce monde, et qu'admirer d'un côté ne veut pas dire qu'on ne peut admirer de l'autre. On aime Rubens et Raphaël, on aime le vin de Bourgogne et le vin de Champagne, et *le Misanthrope* ne fait aucun tort à *Polyeucte*.

Si donc j'ai dit de l'œuvre de Baudry une partie du bien que je pensais, cela n'implique aucunement que je ne pense encore grand bien de l'œuvre de Delaunay et de celle de Barrias, qui ont concouru eux aussi à la décoration picturale du foyer.

Certes, si l'on voulait comparer ces diverses œuvres, on trouverait entre elles de notables différences, et, pendant l'entraînement de la discussion, on arriverait peut-être à exalter trop par ici et à trop abaisser par là. Ce serait absolument injuste; la comparaison est bonne lorsqu'il est utile d'établir un rang de primauté entre deux productions; mais elle doit être repoussée lorsqu'il ne s'agit que de parler de la valeur intrinsèque de l'œuvre. D'ailleurs, si je donne mon avis sur quelques-uns des ouvrages de mes collaborateurs, c'est que ces ouvrages touchent à la décoration de l'édifice et que j'ai alors le droit de les apprécier; mais mon droit s'arrête là, et je ne me reconnais plus celui de faire de la critique comparative, qui ne signifie en somme rien du tout.

Que l'on préfère la couleur de Baudry à celle de Barrias, cela se peut; que l'on préfère les compositions de Barrias à celles de Delaunay, cela se peut encore; et qu'enfin l'on préfère le dessin de Delaunay à celui de Baudry, tout cela se peut toujours, mais, en résumé, ne prouvera pas grand'chose. Quant à moi, qui ai pour les peintures de Baudry la sincère admiration que l'on sait, je ne me sens pas l'esprit entièrement envahi par ce sentiment développé, et je le trouve au contraire parfaitement complet et assez puissant encore pour qu'il se porte librement sur les toiles de Barrias et celles de Delaunay.

En tout cas, je tiens à déclarer que, quant à ce qui me touche principalement comme architecte, c'est-à-dire le côté décoratif, ces toiles ont, non-seulement une tonalité fort bonne, mais encore, ce qui est très-important, une intensité de valeur excellente. Que ces deux artistes aient été un peu étouffés par le grand bruit qui s'est fait autour de l'œuvre de Baudry, cela est possible, et il eût été même difficile qu'il en fût autrement; mais moi qui sais le talent que chacun a mis à accomplir sa mission, je suis convaincu que si la foule eût été moins distraite et qu'elle eût étudié avec conscience les toiles de Delaunay et celles de Barrias, elle aurait eu, déjà marchant sur la route, bien peu de chemin à faire pour atteindre le sommet du Capitole, lorsqu'après avoir vu l'œuvre de Baudry elle y est montée pour rendre grâces aux Dieux!

Quoi qu'il en soit, il me semble que Barrias et Delaunay ont fait là leur œuvre la meilleure, et, s'il en est ainsi, avouez que ce n'est pas peu dire!

Pour terminer avec la peinture du grand foyer, je signale deux plafonds de Clairin, placés dans les petits salons des extrémités. Ces plafonds sont largement peints, d'une couleur éclatante et riche, et montrent que l'artiste qui les a exécutés a de grandes qualités de coloriste, et surtout de coloriste décoratif, ce que je prise très-fort.

Maintenant c'est à moi de me mettre sur la sellette; mais je m'y assiérai en compagnie de quelques sculpteurs qui me rendront certainement la place meilleure et plus agréable.

Avant de commencer ma causerie sur les mérites du grand foyer, laissez-moi vous dire tout de suite que ce grand foyer me paraît une grande et belle salle, et que

j'ai dans l'idée que je ne suis pas seul de mon avis. Je ne sais trop encore ce que je vais vous dire au courant de la plume ; mais je tenais à commencer par vous faire ce résumé-là, parce que, sans cela, j'aurais eu toujours envie, en écrivant sur n'importe qui ou sur n'importe quoi, de vous dire : « Vous savez que le grand foyer est fort bien. » C'est dit maintenant, et je n'aurai plus à comprimer mon sentiment personnel de satisfaction. Mais ne croyez pas, je vous prie, que ce soit par amour-propre que je vous fais connaître la bonne opinion que j'ai de ma galerie. Pas du tout. J'ai depuis longtemps renoncé à ce vilain petit défaut fort agaçant, pour me rejeter à l'occasion sur le grand péché d'orgueil, et je vous assure que ce péché-là n'est pas du tout irritant, en ce qu'il ne nous rend pas plus pédant ni plus fier.

Ce que je vous dis là serait peut-être un peu long à analyser, et en quelque point semblerait tenir un peu du paradoxe ; mais je vous certifie que c'est pourtant une vérité des plus réelles. La vanité bouffie et l'amour-propre pincé sont loin de faire bon ménage avec la modestie ; mais un bel et bon orgueil, tout naïf, s'épanouit souvent près de la modestie réelle, comme le chêne superbe près de la timide violette. Ce sont deux grandes choses qui favorisent l'éclosion de deux petites, lesquelles ne peuvent bien venir qu'à l'ombre d'une fière pensée ou d'un fier feuillage. Laissez-moi donc être modeste à ma façon ; ça vaut mieux encore que de l'être à celle de Tartufe.

Donc le grand foyer est bel et bien une chose élégante et puissante. C'est convenu, n'est-ce pas, et la cause est entendue ?

Je veux pourtant insister sur un des caractères les

plus frappants de la composition de cette salle, c'est-à-dire les salons de forme un peu octogonale, largement ouverts aux extrémités de la grande nef (vous me permettrez d'employer ce mot sacré dans un monument profane); de cette façon cette grande nef se continue plus souple, plus ample, plus mouvementée, et les pieds-droits saillants qui séparent les trois vaisseaux font à peu près l'office de coulisses, qui agrandissent et accentuent la perspective générale. Ajoutez à cela les petits salons des bouts, qui prolongent encore la vue; puis enfin les glaces, placées sur les parois extrêmes, et vous ne pouvez nier que cet ensemble, qui s'allonge pour ainsi dire indéfiniment, ne cause une heureuse impression. Quant aux grandes cheminées, reculées jusqu'au fond des parties octogonales, elles servent, par leur ampleur, d'harmonieux dernier plan aux lignes du grand foyer, et de puissant premier plan à la perspective qui se continue dans les glaces.

Voilà donc une composition logique, variée et vraiment somptueuse, qui, en dehors de toute question de goût artistique, ne doit trouver que des approbateurs.

Eh bien, cette grande composition, dont je dis avec joie tous les mérites, est due moins à moi tout seul qu'à un de mes maîtres, qui veut bien aussi être mon ami, et qui m'a donné l'un des deux bons conseils que j'aie seuls suivis à l'Opéra. C'est à M. Duc que je dois ce conseil excellent; c'est à M. Duban que j'ai dû l'autre, dont je parlerai à propos de l'avant-foyer.

Je crois que j'ai assez mis du mien dans l'édification du Nouvel Opéra, pour que l'on puisse me pardonner si, par deux fois, j'ai mis ce qui m'était indiqué par un autre, et je ne pense pas que l'on me traite d'homme indécis

et sans idée personnelle, si je déclare qu'en dehors de mes collaborateurs de tous les jours (collaborateurs qui avaient avec dévouement fondu leurs pensées dans la mienne), j'ai eu aussi ces deux collaborateurs quasi anonymes, qui n'ont, il est vrai, collaboré que d'un mot chacun, mais d'un mot qui devait fructifier.

En effet, dans ma composition primordiale, j'avais arrêté la nef du foyer au-devant des salons octogones, que je supposais devoir être de petits foyers spéciaux, et, dans ce principe, les grandes cheminées étaient naturellement placées sur les murs de séparation de ces salons et du foyer. Que résultait-il de ce parti? C'est que l'on entrait dans le foyer à peu près par des coins, que la salle n'était pas assez étendue, que la vue se bornait aux cheminées, avancées chacune de dix mètres environ, et qu'au lieu d'avoir cette grande perspective mouvementée qui existe maintenant, on aurait eu trois salles plus ou moins bien étudiées, mais ne se reliant entre elles que par des baies de dimensions assez restreintes. En somme, j'aurais coupé une grande galerie par deux espèces de cloisons transversales, et, bien que l'espace livré au public eût été sensiblement le même, cet espace eût paru mesuré, parce qu'il était maladroitement divisé en trois morceaux.

Cependant mon projet était établi ainsi; je m'étais fait à cette idée de division, et il est bien présumable que je serais resté dans ce parti, qui ne me choquait pas lors de mes premières études. C'est alors que M. Duc, venant un jour voir mon projet, approuva tout ce qui était fait, sauf le foyer, et me conseilla de reporter la cheminée sur le mur du fond des salons octogones, en ouvrant ceux-ci sur le foyer.

C'était, comme on le voit, une chose bien simple; mais il fallait pourtant y penser; les nombreux amis et confrères qui suivaient alors mes travaux n'y avaient sans doute aucunement songé, puisque personne ne m'en avait parlé. Je pourrais bien, il est vrai, supposer qu'un jour ou l'autre pareille idée me fût venue; mais ce serait là une supposition bien éventuelle; car, lorsque l'on est longtemps occupé à une œuvre, les grands changements de composition sont bien rares, et je crois que j'aurais pu rester fort longtemps à faire et refaire mes dessins, sans penser que j'avais un œuf à faire tenir debout.

Aussi je remercie du fond du cœur M. Duc de ce conseil réellement bon, parce que ce n'était pas un conseil de goût personnel, mais bien un conseil de logique, et par ce tout petit mot : « Reculez les cheminées, » il m'a fait faire, au lieu d'une salle un peu bâtarde, le grand ensemble que j'ai le courage d'admirer devant tout le monde et que tout le monde admirera aussi peut-être un jour derrière moi.

Il ne faut pas croire cependant que je n'aie pas été un peu rétif en entendant les paroles de M. Duc. D'abord parce que, si je ne suis guère les conseils que je demande parfois, je ne suis en général jamais ceux qu'on me donne sans que je les requière; puis, parce que tout changement soudain que l'on vous propose d'effectuer, vous surprend toujours un peu, et que le sentiment de contradiction inné chez beaucoup d'artistes (et je fais aussi partie de la confrérie) vous porte tout de suite à prendre un air revêche et à déclarer que ce que l'on veut vous faire modifier est précisément ce que vous avez fait de mieux. Il est vrai que cela dépend beaucoup de la perturbation que doit apporter

le conseil, et comme celui de M. Duc paraissait bien révolutionnaire, c'était assez pour que je refusasse de le suivre. Oui; mais après le départ de mon cher maître, étant tout seul, comme je n'avais plus ce bête d'amour-propre dont je parlais tout à l'heure, je vis bien vite que j'étais un imbécile, et, au bout d'un quart d'heure, le nouveau projet était indiqué dans ses nouvelles conditions. Je le montrai alors aux inspecteurs de mon agence, qui n'eurent qu'une voix pour acclamer la modification. Je remerciai M. Duc le lendemain; puis il a sans doute oublié la participation qu'il a prise dans la disposition générale du grand foyer; mais moi qui ai de bonnes raisons pour en garder un reconnaissant souvenir, je mets ici son nom dans ces pages, comme témoignage de mon affectueuse gratitude.

Si j'ai eu un conseil excellent et que j'ai entièrement suivi, j'en ai reçu aussi pas mal de mauvais, que j'ai eu le bon esprit de ne pas écouter. Parmi ceux-là, un, entre autres, revenait avec persistance, à tout instant, pendant près de dix ans! J'étais entouré de gens de talent, de grand talent même, mais qui voyaient autrement que moi et qui voulaient à toute force me faire diminuer la hauteur du foyer. Comme j'ai des idées particulières sur les proportions des grands vaisseaux, et que plus une salle est longue, plus en général il me plaît qu'elle soit haute, j'ai toujours refusé de baisser ma voûte, et je l'aurais même plutôt élevée! En somme, je ne connais rien d'aussi imposant que les grandes nefs des églises gothiques, et, me disant que l'Opéra était après tout comme un temple ayant l'art pour divinité, je voulais que, si la salle était considérée comme le sanctuaire de ce temple, le foyer en fût considéré comme la nef. D'ailleurs j'ai émis, je ne

sais plus où, une théorie : c'est que les salles basses amènent les regards vers le sol, tandis que les salles élevées les attirent vers les voûtes. Or, comme les voûtes du foyer de l'Opéra devaient recevoir les peintures de Baudry, c'est là, d'abord, que la vue devait se porter. Ne prenez pas ceci pour un paradoxe; mais si les peintures de Baudry avaient été exécutées sur des voussures bien plus basses que celles actuelles, on les eût peut-être mieux vues, mais certainement on les eût moins regardées!

Ce qui stimulait encore mes craintifs amis, c'est que, pendant longtemps, deux files d'écoperches se dressaient dans la longueur de la salle, et divisaient celle-ci, pour ainsi dire, en trois travées, ce qui tendait à altérer les proportions de hauteur et de largeur. Mais je savais bien qu'il ne fallait pas se laisser impressionner par cet effet provisoire, et que, l'échafaudage enlevé, les proportions reprendraient leurs dimensions voulues. De plus il fallait attendre que le parquet fût posé; car c'est là ce qui change le plus l'aspect des salles. Cette surface unie, qui relie les deux parois et qui est divisée en mille petits compartiments formés par les pièces du parquet, agrandit étonnamment l'espace, et il faut toujours compter sur ce procédé.

De fait, lorsque la salle fut terminée, elle parut d'heureuse proportion, et, je le dis à ma grande satisfaction, j'ai remporté là une belle victoire; car tous ceux qui craignaient un rapport mal pondéré furent les premiers alors à me féliciter de ma ténacité dans mon opinion.

J'ai insisté un peu sur ce point, bien que cela ne paraisse pas fort utile; car en somme il ne s'agit guère

de savoir si j'ai plus ou moins lutté contre les mille avis qui m'ont été donnés pendant le cours des travaux; mais parce que j'ai tenu à montrer que toutes les fois qu'un conseil est un conseil de sentiment et qui s'adresse seulement à la question purement artistique, il faut impitoyablement le refuser, s'il contrarie vos inspirations personnelles. Un autre aurait pu certainement faire fort bien en mettant en pratique le conseil qu'il vous donne; mais celui à qui il est donné ne fera jamais rien de bon, s'il cède aux obsessions et aux raisonnements qui sont en antagonisme avec son sentiment particulier.

Est-ce à dire maintenant que les proportions que j'ai données au grand foyer soient une preuve de ce que j'avance? Cela naturellement dépendra du goût de celui qui jugera; mais la preuve existe pour moi, qui trouve les proportions harmonieuses et donnant grand aspect au vaisseau, et je ne me serais jamais consolé, même si j'avais réussi en suivant les inspirations des autres, d'avoir lâchement déserté la mienne. Ce ne sont pas les autres qui signent le monument, c'est moi; et il me semble que, si je mettais leurs idées sous mon nom, je serais coupable d'un faux. Ce que je vous dis là est peut-être ridicule; mais le ridicule est la monnaie courante de ceux qui font la sottise d'écrire tout ce qu'ils pensent.

Maintenant que je vous ai parlé de la composition générale du foyer et de ses grandes proportions, laissez-moi vous prier de regarder les grandes portes monumentales placées entre les colonnes accouplées; regardez aussi ces colonnes; puis la grande corniche; puis les mille détails qui vous sauteront aux yeux, y compris les lustres et les bouches de chaleur. Et quand vous aurez regardé

tout cela, votre opinion sera sans doute faite. Je ne vous dis pas la mienne; c'est inutile; vous devez la soupçonner, et je préfère que le jugement rendu sur toutes ces choses d'art vienne de vous tout seul. Vous me le direz si vous voulez, et nous verrons si nous sommes d'accord.

En tout cas, vous regarderez certainement les grandes portières des baies, parce que là il y a non-seulement une affaire d'architecture, mais encore une affaire de fabrication, et que bien des gens, qui n'oseraient se prononcer sur une moulure ou sur un cartouche, verront sans difficulté si une draperie fait de bons plis, si elle est souple et de bon aspect et de bonne qualité. A ceux-là, s'ils le veulent bien, je vais conter l'histoire de ces rideaux, et ils verront que rien n'est facile dans ce méchant métier d'architecte.

Quand la décoration du foyer était encore un peu à l'état d'embryon dans mon esprit, j'avais rêvé vaguement une tonalité assez colorée et employant des nuances assez nombreuses. Les portières des grandes baies devaient alors participer de cette tonalité générale, et je les comprenais ayant à peu près les éclats des tapis d'Orient. J'avais même déjà fait quelques études à ce sujet, et je conserve encore une espèce de pochade d'une de ces grandes baies, qui était faite dans la gamme des colorations que Henri Regnault a employées depuis avec tant de vigueur et de maëstria. Mais, chemin faisant, Baudry exécutait ses peintures, et je craignais que les tons assez violents que je voulais employer ne nuisissent à son coloris, si frais et si délicat, malgré sa puissance discrète, et je pourpensais déjà au moyen de ne causer aucun dommage à cette œuvre de premier ordre. Le peintre lui-même, bien qu'à cette

époque il n'eût guère d'autre souci que de faire son travail, sans trop se préoccuper du sort qu'il pouvait avoir, le peintre, dis-je, était d'avis qu'une harmonie plus une ne pouvait qu'être favorable à ses toiles. C'était mon opinion, et peu à peu j'arrivai à supprimer toutes les taches violentes que j'avais d'abord supposées, et je me rapprochai de cette coloration dorée qui est devenue définitive et qui, en somme, était la seule qui pût accompagner l'œuvre de Baudry sans lutter avec elle. Néanmoins je n'avais pas encore fait subir de changement aux couleurs des portières, qui restaient toujours assez intenses et vigoureuses.

Un soir, j'allai à l'Opéra ; on donnait *le Prophète,* que je n'avais pas encore vu. La pièce et la musique me firent naturellement grande impression ; mais ce qui me frappa le plus, ce furent les grands manteaux, les grandes chapes dorées que portaient les évêques dans la cérémonie du sacre. Ces ors un peu passés, fauves et verdâtres, les quelques éclats qui se pailletaient sur les reflets sombres et puissants, étaient d'une harmonie merveilleuse. C'était riche, c'était beau, c'était complet. Je pus alors m'écrier comme Archimède : J'ai trouvé ! j'ai trouvé ! C'était en effet cette tonalité soutenue, splendide, et qui se reliait avec toutes les autres couleurs qu'elle avoisinait, qui devait être choisie pour les baies du foyer ; et j'étais impatient de voir déjà ces longs rideaux d'or, moirés de veines légères, se draper dans leurs plis somptueux, et communiquer au foyer une splendeur de bon aloi et une harmonie pompeuse et puissante.

Dès le lendemain, je commençai à me mettre en quête et recherchai les moyens pratiques pour arriver au

but que je me proposais. Mais c'est alors que je me heurtai contre cent difficultés, sans cesse renaissantes, et que je ne résolvais que pour en trouver de nouvelles.

J'avais rêvé, il est vrai, de faire ces rideaux comme une espèce de drap d'or, et c'est ce qui fut la cause première de tous mes déboires. Les tissus en or faux noircissaient; les tissus en or vrai étaient d'un prix inabordable; les tissus mélangés faisaient mauvais effet; les trames étaient trop maigres, d'autre part elles s'empâtaient; l'étoffe ressemblait le plus souvent à des oripeaux de clinquant, sans tenue et sans grandeur; elle se drapait mal, les plis étaient cassants, les doublures s'harmonisaient difficilement avec ces cliquetis d'ors divers; enfin rien ne faisait bien, et je ne savais plus quel parti prendre! Je m'étais adressé à divers fabricants de Lyon, qui m'avaient fait force échantillons. J'avais été voir l'Exposition qui se faisait dans cette ville, conduisant les fournisseurs devant les quelques chapes et ornements sacerdotaux qui semblaient le mieux rentrer dans mes vues. J'en menai plusieurs, au musée de Cluny, voir les vieilles étoffes; je leur mis dans les mains les manteaux usés du *Prophète,* en leur demandant de me faire un tissu ressemblant à tout ce que je leur donnais pour modèle. Ce fut en vain! les échantillons se succédaient sans me donner un résultat satisfaisant, et j'allais renoncer à ces grands rideaux d'or, lorsque, après plus de six ans d'expériences, je pensai tout à coup à supprimer ces trames de métal, et à remplacer l'or faux ou vrai par de la soie! MM. Belloir et Vazelle, les tapissiers de l'Opéra, m'apportèrent, sur ma demande, diverses étoffes anciennes, tissées en soie et en laine, et, d'après ce qu'ils me montrèrent, je vis

que je pouvais, de cette façon, obtenir ce que je désirais.

Deux ou trois petits essais furent faits encore, et enfin, après quelques nouveaux mois d'étude, nous trouvâmes cette splendide étoffe, qui se drape à merveille, est d'une couleur fort belle, et qui, sans avoir la moindre parcelle d'or dans son tissu, a cependant les reflets et les éclats dorés que je recherchais jusqu'alors avec tant d'insuccès! Quant aux lambrequins, aux torsades, aux glands, ce ne fut plus qu'un jeu; la matière était trouvée, et l'arrangement n'était plus qu'une affaire de goût. Or, j'étais payé pour en avoir; il fallait bien que je ne volasse pas mon argent.

Ces tentures sont réellement fort belles, et je me félicite chaque jour de l'heureux résultat de mes recherches; mais voyez pourtant comme une chose qui paraît si simple cause de tracas et d'ennuis, et combien il faut d'indulgence lorsque, par hasard, un coin de monument n'est pas tout à fait réussi! L'argent, le temps, l'idée, la bonne chance, tout cela peut vous manquer à la fois, et la bataille est perdue sans que vraiment vous soyez coupable!

Il est bien évident que, malgré mon désir, je n'ai pas pu tout faire à l'Opéra, et que j'ai dû requérir le talent de plusieurs pour venir en aide à ma bonne volonté. Je sais bien que Molière et Shakespeare jouaient les rôles qu'ils avaient composés, et que Sanzovino sculptait les figures des monuments dont il donnait les plans. Mais je ne suis ni Molière ni Shakespeare; je ne suis pas même Sanzovino, et lorsqu'il s'est agi des modèles de tous les motifs ornementaux de l'Opéra, je me suis adressé à des praticiens, à des artistes habiles, qui donnaient à mes dessins la forme

plastique et définitive. J'ai fait pourtant de mon mieux pour collaborer à mon tour avec ces collaborateurs, et, sans avoir la prétention de leur apprendre les secrets de leur art, je les guidais tous dans une voie unique, en donnant à tous les motifs modelés par diverses mains un caractère particulier et tel que je le jugeais convenable. Je n'irai pas jusqu'à dire que cette collaboration de chaque jour avec les sculpteurs qui modelaient les ornements ait été assez puissante pour former une École; mais je crois néanmoins que la direction persistante imprimée à toute l'œuvre ornementale de l'Opéra a eu pour résultat de ne pas éparpiller les talents et de leur donner au contraire une concentration assez énergique, faite dans un but déterminé. Dans tous les cas, ce qui est positif, c'est qu'après un an ou deux de travail collectif, les sculpteurs qui me prêtaient le secours de leur habileté étaient arrivés à penser juste comme moi, à voir les formes telles que je les comprenais, et à accentuer leur modèle comme je l'eusse fait moi-même si j'avais été assez expert pour bien manier l'ébauchoir.

Cette espèce de discipline à ma pensée, cette sorte de respect accordé à mes idées, étaient indispensables pour donner à tout l'ensemble du monument une harmonie générale; mais cela ne veut pas dire que les ornemanistes qui m'ont aidé aient été seulement des praticiens ou de simples manœuvres. En soumettant leur sentiment personnel au mien, ils étaient encore bien plus artistes que s'ils avaient pu se livrer entièrement à leur fantaisie. C'était en somme un programme qu'ils suivaient; et un programme bien défini n'a jamais été une entrave aux productions artistiques. C'était une convention de

formes qui leur était donnée ; mais tout art ne vit et ne s'épanouit que par des conventions.

Le caractère de chaque période artistique ne s'établit en somme que sur des conventions, dérivant soit de la nature de l'artiste, soit, le plus souvent, de la nature de l'École qui domine alors, et il faut moins de talent pour suivre ces conventions, déjà étudiées à l'avance, que pour se familiariser d'un seul coup avec celles qui doivent les remplacer immédiatement sans études préparatoires.

Peut-être les gens peu compétents sur les caractéristiques de chaque période d'art ne trouveront-ils pas, entre les ornements de l'Opéra et ceux des diverses autres époques, la différence que je semble vouloir indiquer. Il est bien évident que je n'ai pas inventé les éléments des ornementations, et que, comme pour écrire il faut toujours employer des lettres de l'alphabet, il faut toujours, pour composer des rinceaux, des cartouches, des frises, etc., s'inspirer, pour la grande part, des données fournies par le règne végétal. Mais c'est justement parce que les points de départ ne varient guère, que le caractère particulier de chaque École porte sur l'interprétation et la combinaison des éléments primordiaux. C'est, en principe, une même chose qu'une rosace, par exemple ; mais combien ce motif si simple change-t-il d'aspect suivant qu'il fait partie de l'un des styles qui se sont épanouis déjà sur terre ! C'est ainsi qu'une figure humaine, qui comprend toujours les mêmes éléments, varie à tout instant de physionomie, bien que ce ne soient que de petites nuances qui forment cette diversité de caractère, si remarquable. Ce sont aussi de petites nuances qui forment la diversité du caractère des ornements de l'Opéra ; mais elles sont

cependant assez nettes et assez précises pour qu'il ait fallu au sculpteur une étude difficile et consciencieuse afin d'arriver à bien les comprendre.

Je redis donc, après cette dissertation peut-être un peu trop développée, que s'il m'était indispensable de maintenir les sculpteurs ornemanistes dans une discipline rigoureuse, je n'ai en rien gêné l'essor de leur talent d'arrangement de détails et d'exécution de main. Je les ai contraints seulement à changer sans doute leur pensée courante; mais ils ont fait comme ces grands acteurs qui réussissent également bien dans le drame et la comédie. Ils ont joué le rôle que je leur confiais dans l'ouvrage que je faisais représenter, et ils n'en ont eu que plus de succès en jouant ce rôle dans le caractère qu'il comportait.

Aussi, comme c'est l'habitude maintenant qu'un auteur remercie les acteurs qui l'ont aidé à soutenir sa pièce, je remercie vivement tous les acteurs qui ont joué dans cette grande pièce appelée le Nouvel Opéra; mais je remercie surtout en ce moment, où il ne s'agit que de l'acte du grand foyer, M. Darvant, le sculpteur ornemaniste, qui a été à peu près de toutes les scènes qui se trouvent dans cet acte-là.

Darvant, en effet, a, pendant dix ans, travaillé sans relâche à la confection des modèles, toujours sur la brèche, modelant, construisant, recommençant lui-même, sans jamais se décourager. Il a fait toute cette immense décoration du foyer, avec une ardeur vraiment méritoire et un talent d'exécution absolument hors ligne. Il avait compris tout ce que je désirais; de sorte que, vers les dernières années, nous composions, pour ainsi dire, ensemble, étant certains que nous suivions le même

chemin. Darvant voit large et grand ; il fait vite et fait bien, et, sans vouloir établir une comparaison qui pourrait être blessante pour ses confrères, je me plais à dire au moins que, par son talent exercé, son intelligence décorative et, de plus, sa loyauté en affaires, Darvant méritait la décoration que j'avais demandée pour lui avec quelques autres, et que la pénurie de croix d'alors n'a pas permis de lui donner. Quant à moi, je lui donne tout au moins ce témoignage public de l'estime que je fais de son caractère et de sa valeur, et j'espère qu'il ne m'en voudra pas si, à cette estime, je joins un bon sentiment amical.

A côté de Darvant, mais occupant une place spéciale, se trouve encore dans le foyer un nom que j'ai déjà cité bien des fois, et que je citerai encore : c'est celui de Chabaud, qui a modelé toutes les têtes de cette grande salle; mais, ainsi que je l'ai dit, je réserve un chapitre pour l'œuvre multiple et étendue de cet artiste d'un talent bien particulier, et je me contente ici de signaler seulement ses œuvres, puisque je trouverai bien quelque jour le moyen de signaler l'artiste. Je dirai seulement aux amateurs de curiosités que, dans les deux grosses têtes formant motifs au milieu des deux grands arcs doubleaux des extrémités, le portrait de ma femme représente Amphitrite, et que le mien se trouve dans la tête de Mercure.

Si je me suis fait faire sous cette effigie, ce n'est pas, croyez-le bien, parce que j'ai la prétention d'avoir inventé la lyre, ni moins encore celle de représenter les voleurs ; mais parce que je sais que la curiosité joue souvent un grand rôle dans l'attention que l'on porte aux œuvres d'art, et qu'il se peut fort bien que cette particularité prenne place dans les guides de l'avenir, et signale à

l'attention une des œuvres de Chabaud qui n'est pas des moins réussies. Je pourrais bien dire aussi que je ne serais pas fâché que, grâce à cette grosse tête, la postérité conservât mes traits; mais on a déjà fait de moi tant de portraits, tant de dessins, tant de bustes, sans compter les photographies, que si plus tard quelques-uns ont le désir de connaître la figure de celui qui a élevé l'Opéra, ils n'auront que l'embarras du choix. En tout cas, si mon œuvre fait conserver un jour la mémoire de mon nom, je suis bien certain que le portrait de Baudry et le buste de Carpeaux suffiront pour me faire aller à la postérité! A moins que l'on ne voie alors dans les catalogues du musée qui contiendra ces deux belles œuvres : « Portrait et buste d'un inconnu! » Ah! si je savais cela, comme je ne continuerais pas ces fascicules!

Passons maintenant aux sculpteurs statuaires, qui, de leur côté, n'ont pas peu contribué à orner le grand foyer.

Je signale d'abord deux œuvres très-remarquables : les cariatides des grandes cheminées : les unes de Carrier-Belleuse, celles du côté est; les autres de Cordier. Pour employer un cliché qui n'est pas nouveau, mais qui n'en est pas moins de circonstance, je dirai que citer les nom des auteurs, c'est indiquer tout de suite la valeur des œuvres; et, de fait, ces robustes figures, bien amples, bien d'aplomb, sont composées dans un style large, cossu et tout à fait décoratif. Ce sont de belles statues; quelques-uns paraissent préférer celles de Carrier-Belleuse, cet artiste éminent dont j'aurai l'occasion de parler à propos de ses groupes de l'escalier, et on ne peut les en blâmer; mais d'autres sans doute se sentiront attirés par celles de Cordier, qui n'est pas non plus le premier venu, et qui

sait si on ne les approuvera pas? Après tout, comme on ne peut voir en même temps les cariatides de Cordier et les cariatides de Carrier-Belleuse, le mieux est d'admirer à droite et à gauche; c'est ce que quelques sculpteurs eux-mêmes semblent faire, et je fais comme eux.

Chacun a certainement jeté les yeux sur les beaux génies que mon brave ami Jules Thomas a librement assis sur les angles de la corniche du couronnement. En parlant de la porte de l'escalier, je dirai combien j'estime le talent et l'homme. Je me borne donc en ce moment à citer ces motifs décoratifs, qui sont réellement de la belle et sérieuse sculpture; elle est même si belle et si savante, que je regrette parfois que tant de mérite se trouve dans des œuvres qui n'ont guère à remplir qu'un rôle de décoration, et qui seraient certainement étudiées avec profit si l'on pouvait mieux voir avec quelle connaissance parfaite de l'art les morceaux ont été exécutés. Mais que voulez-vous? ces diables d'artistes, quand ils se mettent à ne pas être commerçants, ce qui se voit encore quelquefois, peindraient la Transfiguration quand bien même ils ne seraient payés que pour faire des images d'Épinal.

Au-dessus des colonnes du foyer est placée une série de vingt statues, en plâtre doré, qui représentent les différentes qualités nécessaires à l'artiste. Parmi ces statues, deux sont fort médiocres, cinq ou six sont des œuvres réellement hors ligne, et les autres, avec plus ou moins de réussite, sont toutes bien comprises, bien exécutées, et font honneur à leurs auteurs. Je ne veux pas indiquer ici les figures médiocres et les figures hors ligne; j'espère que personne ne reconnaîtra les unes, et que tout le monde reconnaîtra les autres. Je fais seulement

la nomenclature de toutes ces statues, par ordre alphabétique des noms des sculpteurs. Ce sont :

L'*Imagination,* Bourgeois; l'*Espérance,* Bruyer; la *Tradition,* Cambos; la *Fantaisie,* Chambard; la *Passion,* Début; la *Force,* Eude; la *Pensée,* Franceschi; la *Prudence,* Frison; la *Modération,* Gauthier; l'*Élégance,* Iselin; la *Volonté,* Janson; la *Grâce,* Loison; la *Science,* Marcellin; la *Foi,* Oliva; la *Dignité,* Sanzel; la *Beauté,* Soitoux; la *Sagesse,* Taluet; la *Philosophie,* Tournois; l'*Indépendance,* Varnier, et la *Modestie,* Vilain.

Il n'est certes pas facile de mettre tout cela en statues; mais les statuaires sont ingénieux, et ils arrangent leurs attributs et donnent à leurs figures des types et des draperies de caractère spécial, qui font que l'idée est toujours suffisamment claire. Du reste, ce n'est pas ce qui est le plus important dans les statues de ce genre : il faut bien un programme pour stimuler un peu l'imagination de l'artiste; mais ce qu'il faut surtout, c'est que les figures fassent bien, et elles font bien.

Au surplus, je crois que l'on ferait un livre, rien que de la nomenclature des allégories placées à l'Opéra, et j'avoue qu'à la fin j'étais fort embarrassé pour trouver un sujet. Tout ce que j'avais retenu de la mythologie et des métamorphoses d'Ovide y a passé; je ne jurerais même pas qu'il n'y ait eu parfois répétition. Pour les statues du foyer, il est bien évident que j'ai supposé qu'il fallait aux artistes vingt qualités, parce qu'il n'y avait que vingt colonnes; mais je crois que j'aurais eu à couronner tous les fûts de l'immense colonnade de Saint-Pierre de Rome, qu'il me serait encore resté un tas de qualités que je n'aurais pu placer; car vraiment, pour faire le dur et

charmant métier d'artiste, de façon à mériter entièrement ce grand titre, il faudrait toutes les qualités connues, et même celles qui ne le sont pas encore!

N'importe ; celui qui possède déjà les vingt que je viens de citer peut espérer qu'il ne fera pas tache dans la confrérie. Je me disais déjà cela, jadis, quand j'ai donné tous ces noms ; je viens de me le redire encore en les écrivant de nouveau, et, malgré moi, je me sentais l'envie imprudente de voir si je possédais quelques-unes de ces bienheureuses qualités ; mais je vois que la prudence se trouve parmi tous ces noms-là, et j'aurais trop peur de manquer tout au moins de cette qualité en examinant si je possède les autres. J'aime mieux supposer que pas une ne me fait défaut ; ça encouragera peut-être quelques gens à être de mon avis, et puis, tout bien compté, un artiste qui serait aussi parfait que cela risquerait fort d'être ennuyeux, et il aurait bien raison d'avoir une grosse dose de la dernière qualité, la modestie, qui semble avoir été placée là par le hasard, comme la moralité de la chose.

Que pourrais-je encore dire sur le grand foyer? Dans tout cela, je parle si peu d'architecture, que j'ai l'air de croire que ce mot-là fait peur à tout le monde. Pourtant je pourrais dire encore aux bronziers : Regardez les lustres, qui ne sont pas mal venus, malgré la difficulté qu'il y a à composer de tels motifs, et les huit torchères, dont les têtes, modelées par Chabaud, représentent avec ingéniosité les divers modes d'éclairage : l'huile, la bougie, le gaz, la lumière électrique ; je pourrais dire aux fumistes : Regardez les grandes cheminées, avec leurs chenets à salamandre ; elles ne fument pas, celles-là ! peut-être parce que l'on n'y fait jamais de feu. Aux gens frileux : Voyez

comme j'ai bien condamné les baies du milieu, afin que l'on sorte par les deux tambours des extrémités. Si par hasard ces baies sont ouvertes, c'est qu'un monsieur pléthorique a soudoyé un huissier pour tourner la crémone, et, malheureusement, ce hasard se produit chaque soir, ce qui fait que bien des promeneurs attrapent des angines. Je pourrais dire aux tapissiers : Admirez les beaux sofas des petits salons; on n'y est pas fort bien assis, mais au moins on est placé dans un cadre étoffé; puis voyez les tentures de ces mêmes petits salons, les unes complémentaires des autres; là je n'ai choisi que les nuances et la qualité; mais le dessin était un dessin du commerce, et il n'en est pas plus mal pour cela. Je dirais encore aux menuisiers : Tâchez donc de trouver des bois qui ne se fendillent pas lorsqu'on les échauffe par trop, comme ceux qui sont sous les colonnes et entourent les bouches de chaleur; je vous assure que ce n'est pas tout à fait impossible. Puis aux ingénieurs civils : Quand vous ferez des orifices de ventilation, comme ceux que j'ai établis au pourtour du plafond afin que le gaz n'y séjourne pas, attendez-vous à les voir bientôt boucher, parce qu'il y aura toujours quelqu'un qui trouvera que ça complique son service. Puis aux miroitiers : Arrêtez vous devant ces belles glaces de Saint-Gobain, et tâchez d'en faire d'aussi parfaites. Enfin je pourrais dire aux horlogers : Voyez les deux pendules de Lepaute, que l'on oublie souvent de remonter; et, pour finir, à tous les artistes : Regardez tout ce qui vous plaira, et dites-vous bien, si vous trouvez quelque chose qui boite à votre idée, « qu'il ne faut pas se moquer des misérables, car qui peut se vanter d'être toujours heureux? »

DE L'AVANT-FOYER ET DES MOSAIQUES

Vous figurez-vous la nature sans couleur? Vous figurez-vous une grisaille générale répandue sur tout l'univers? Plus de mer bleue, plus d'arbres verts, plus de fleurs écarlates! Un peuple de statues, à ton d'argile, se promenant dans des villes couleur de cendre et des jardins couleur de poussière! Un soleil gris, des nuages gris, des habits gris! Il n'en faudrait pas tant pour que la pensée devînt aussi bientôt grise et effacée, dans ce jour incolore, triste comme la nuit, et impuissant à modifier ce royaume du terne persistant, cet empire de la monotonie perpétuelle!...

Le bon Dieu, heureusement, a arrangé autrement les choses, et il a créé le monde de façon que ceux qui aiment l'éclat harmonieux de la nature colorée puissent trouver amplement de quoi satisfaire leur sentiment. Puis, pendant de longs siècles, les hommes eux-mêmes, qui avaient encore l'âme grande et les yeux vaillants, suivaient l'exemple de la nature en répandant dans leurs œuvres les tonalités les plus variées et les plus agréables. Il semblait alors que le noir n'existât pas, et que la souple écharpe d'Iris s'étendît à demeure sur toute la surface de la terre. Gens du Nord ou du Midi, hordes barbares

ou peuples civilisés, avaient instinctivement le goût des colorations puissantes, et les costumes, comme les monuments, chantaient sans interruption l'hymne éternel de la couleur.

Mais, depuis une soixantaine d'années, un peu plus peut-être, il semble que la maladie du gris sévisse dans les grandes villes et peu à peu se propage dans les petites, en atteignant même les simples bourgades. Cette maladie, il est vrai, ne s'attaque guère encore qu'aux extérieurs des maisons ou des édifices et aux costumes attristants des hommes; mais elle peut faire des progrès et pénétrer jusque dans nos demeures, si, par malheur, ce que l'on appelle faussement l'art distingué venait à prendre le dessus avec son cortége anémique de nuances doucereuses et de tons rompus.

Je ne saurais rechercher les causes de cette transformation de goût, qui se fait même sentir dans bien des productions littéraires ou musicales. Je ne puis que la déplorer et penser que, si elle continue encore une centaine d'années sa fâcheuse évolution, nos infortunés petits-neveux ne s'amuseront guère dans ce monde, mélangé de farine et de charbon. Que faire à cela? Si les novateurs des modes nouvelles prenaient l'initiative d'une transformation, peut-être pourraient-ils créer un nouveau milieu. En tout cas, les artistes ne peuvent guère espérer qu'on les croira et qu'on les suivra, et, quels que soient les principes qu'ils veuillent faire valoir, ils auront toujours sur la foule moins d'autorité que le petit journaliste de vingt ans, qui commence sa carrière littéraire par brocher un compte rendu du Salon!

Nous ne devons donc pas trop espérer que nos pen-

sées personnelles à nous autres architectes puissent avoir assez d'influence pour modifier sensiblement cette crise lente, mais continue. Cependant nous ne devons pas déserter la lutte, et peut-être pouvons-nous retarder encore l'avénement définitif de ce triste règne de la pâleur et de l'ennui. Quand un feu est près de s'éteindre, il suffit souvent de quelques brindilles jetées à propos pour le raviver. Eh bien, mettons nous-mêmes quelques tisons sous les cendres qui ont presque éteint la passion de la couleur; qui sait si nous ne pourrons pas rallumer ce feu sacré?

Pour cela, allons franchement et résolûment; avec prudence, s'il le faut, mais avec ténacité. Introduisons autant que cela nous sera permis, parmi les pierres blanches et nues, les taches colorées des marbres et des mosaïques, et, à défaut de cela, des briques ou de la simple peinture à la chaux; non pas inconsidérément, non pas de façon absolue sur les parois des maisons entourées de verdure (la verdure forme encore la plus harmonieuse coloration des édifices qui en sont accompagnés) ; mais bien dans les grandes voies sans arbres, sur les grandes places sans gaieté, dans les grandes villes sans lumière et sans collines pittoresques. C'est là surtout où il faut que les tonalités deviennent plus nombreuses et plus éclatantes; car la forme pittoresque est aussi une couleur, et lorsqu'elle manque, lorsque le dieu moderne, la nouvelle trinité, composée de l'équerre, du niveau et de la ligne droite, a des autels trop nombreux, il faut cacher ces monotones sanctuaires par ceux de l'ancienne divinité artistique : la chaleur, la passion, le mauvais goût peut-être, mais la couleur, enfin!

Ah! si sous le soleil ou dans les crépuscules s'épanouissaient, librement et quasi à l'aventure, ces vives couleurs décoratives, ces sonorités de la vue, le regard se familiariserait avec une tache d'or ou un rayon de pourpre; et lorsque, après s'être vivifié par ces tonalités éclatantes, il se reporterait sur la foule sombre et noire qui envahit nos salons aussi bien que nos places, peut-être reviendrait-il à réclamer pour nos tristes costumes, au lieu de cette laine grise, au lieu de cet implacable drap noir, au lieu de ces horribles chapeaux, quelque chose des vêtements du temps passé, qui s'en vont chaque jour en lambeaux, en emportant dans leurs plis une des plus belles manifestations de l'art vivant et mouvementé.

Ces pauvres costumes si typiques, si beaux ou si charmants! ils se délaissent, ils s'abandonnent, remplacés qu'ils sont par ces lugubres habits venant de la cité des brouillards. La France a perdu tous les siens; l'Espagne, la Suisse, l'Allemagne voient disparaître les leurs, et l'on ne trouve plus ceux de l'Italie que dans la rue Saint-Victor à Paris, là où gisent encore quelques modèles posant pour des jeunes filles s'essayant à la peinture. Il ne reste plus guère en Europe que le coin de la Grèce et de la Turquie qui conserve encore les bonnes traditions, et encore les Grecs d'Athènes portent souvent le frac du Parisien, et les Turcs endossent leur mesquine redingote et remplacent le splendide turban oriental par le fez tissé à Lyon!

Pourtant tous ces peuples-là étaient et sont encore dans le pays de la couleur; ils savaient et savent toujours fabriquer et broder ces étoffes merveilleuses ou ces tapis éclatants qui sont la joie des yeux; et, malgré leur climat,

malgré leurs monuments colorés et même bariolés, malgré leur race, leur sentiment de coloristes farouches et leur amour du soleil, ils subissent, eux aussi, l'invasion épouvantable venue de l'Ouest, et peu à peu vont oublier leurs loques splendides et harmonieuses, pour s'affubler d'un gibus, d'un ulster et d'un pantalon à carreaux!

Vous voyez bien qu'il faut que ceux qui aiment la couleur et le caractère se liguent pour arrêter les progrès de l'ennemi qui nous frappe et ramener en ce monde, si désenchanté et si matérialiste, un peu de ce goût merveilleux qui régnait jadis partout avec tant de charme et d'entrain!

Eh! que me font à moi toutes vos discussions stériles, toutes vos utopies avortées? Que me font à moi le changement de noms et le changement d'hommes? Les abus que vous réprouvez ne font-ils pas place à d'autres? Car le monde, ainsi que les gens, n'a qu'une dose de bonheur et de bien-être, qui reste toujours la même, bien que vous en changiez les combinaisons. Aussi n'ayant plus aucune foi dans les actes politiques, aucune espérance dans la sagesse des hommes, laissez-moi garder ma folie et évoquer encore à mes yeux les grandes bigarrures des foules du passé : laissez-moi voir une République, despotique si vous voulez, mais artistique et superbe, celle de Venise, avec son cortége de doges et de seigneurs; laissez-moi voir ces admirables processions d'évêques revêtus d'or et de soie et escortant pompeusement le dais du Saint-Père, et les Italiennes aux corsages verts, et les Espagnoles aux jupons orangés, et les Norwégiennes aux bonnets chamarrés. Laissez reparaître à mon esprit ces draperies antiques, ces sarraux du moyen

âge, ces pourpoints de Henri II, et les burnous arabes, et les ceintures grecques, et les caftans orientaux, et toutes ces beautés, enfin, qui ont succombé sous le pas immense fait par l'humanité dans les sciences et l'industrie!

Ah! vous serez bien avancés quand vous pourrez faire le tour de la terre en un jour; quand vous pourrez devancer encore la télégraphie et la lumière électrique; quand vous pourrez considérer Pékin comme la banlieue de Paris! Vous n'aurez plus rien à voir de nouveau : ni les hommes, qui se ressembleront; ni les monuments, qui seront partout les mêmes; ni la nature, que vous aurez massacrée pour ne plus faire du monde qu'une grande plaine, couverte de routes ferrées! Vous n'aurez plus rien qu'un ennui profond, un spleen formidable, et votre seul désir sera qu'un nouveau déluge vienne anéantir toute l'humanité et toutes ses œuvres, afin qu'une nouvelle race recommence à vivre sur terre et retrouve ce qui s'oublie maintenant : le respect de Dieu, le respect du Chef, le respect de la gloire, l'amour des grandes œuvres, et sonne enfin la fanfare sonore de la vibrante couleur!

Ce n'est pas, croyez-le bien, que j'en veuille particulièrement aux chemins de fer, au télégraphe. J'use assez de tous deux pour reconnaître leurs services, et je sais parfaitement que la science a fait encore plus de merveilles que les arts n'en ont pu faire depuis le commencement du siècle. Mais je suis artiste par métier, et même un peu par goût, et il faut bien que je trouve que mon métier vaut mieux que celui des autres, sous peine de passer pour un renégat. Or, comme je vois que la science moderne est peut-être une des causes du malheur dont

je me plains, je ne puis m'empêcher de maudire cette puissante ennemie et de la charger de mes imprécations. C'est ainsi qu'un petit roquet aboie contre un gros chien passant placidement auprès de lui; mais ce n'est pas la faute du roquet s'il est moins fort que le molosse, et, après tout, le gros chien pourrait mordre le maître du petit. Mon maître, à moi, c'est l'art coloré et vivace. Je trouve qu'il a été mordu bien fort, et je jappe avec conviction contre celui qui lui a fait cette blessure; si ce n'est ni la science ni l'industrie qui ont fait ce méchant coup, il y a toujours quelqu'un ou quelque chose qui en est coupable, et c'est contre cet inconnu que j'ai cru devoir donner de la voix.

Cependant, en attendant que le nouveau déluge arrive, il serait peut-être sage de vivre comme si nous devions être longtemps à sec, et de tâcher de remettre en honneur quelques-uns des procédés employés par nos prédécesseurs pour faire de la belle et bonne couleur, ce qui est indispensable; car, lorsque je parle de couleur, il est bien entendu que je ne veux pas signaler les devantures des marchands qui en font le commerce, et que je ne considère pas comme des exemples à suivre les enseignes de la maison qui est ou qui n'est pas au coin du quai, ou les vitraux criards de certaines églises. Je dis donc belle et bonne couleur, celle qui est chaude, puissante, éclatante au besoin, mais toujours harmonieuse et sonnant juste.

Eh bien, pour ce qui touche à la décoration du monument, il y a deux choses réellement hors ligne, et qui rendent la polychromie bien digne de toutes les admirations : les marbres et la mosaïque; les uns plus

doux, plus fins, plus élégants, peut-être; l'autre plus forte, plus étincelante, plus vigoureuse et plus sauvage, si l'on veut. En tout cas, les deux se complètent l'un l'autre et forment, par leur réunion plus ou moins directe, une association merveilleuse, comprenant toutes les gammes de la palette, tous les reflets brillants et toutes les splendeurs du coloris.

Cela veut-il dire qu'il faille délaisser la pierre et n'employer plus que les riches calcaires et les émaux chatoyants? Loin de là! La pierre a sa tonalité particulière, nette et franche, et est, en somme, la première génératrice des monuments; comme le pain est le premier des aliments, la pierre est le premier des matériaux; mais il n'est pas sans charme de mettre sur ce pain un peu de confiture; il n'est pas sans grâce de mettre sur ces pierres une matière plus aimable et plus attrayante. Si, au dehors, le temps se charge plus ou moins vite de colorer un peu l'édifice (à moins qu'on ne lui enlève brutalement l'épiderme tous les dix ans, ainsi que le veut un fatal décret), dans l'intérieur, où le temps a moins de prise, il ne faut pas attendre, et il faut au contraire répandre dès le principe, sur les pierres blanchâtres, les couleurs qui pourront être employées suivant la convenance du lieu.

En résumé, cette association de matériaux forme une trinité admirable, qui remplit toutes les conditions de l'art imposant et décoratif. C'est par leurs diverses qualités que l'on peut imprimer aux édifices des types divers, ainsi que les qualités diverses des hommes leur donnent à chacun un génie particulier. Au surplus, il semble qu'il y ait, entre ces éléments de construction et de décoration, une analogie frappante avec les personnalités humaines,

et que l'on retrouve, nettement indiquée dans les génies de tous les temps, cette espèce de division caractéristique. Ainsi Démosthène, Boileau, le baron Gros, Puget, Halévy, c'est la pierre, un peu vulgaire peut-être, mais franche, ferme, honnête et portant droit. Virgile, Chénier, Lamartine, le Corrége, Germain Pilon, Mozart, c'est le marbre, fin, distingué, élégant, plein de charme et de couleur; et la mosaïque, plus brutale, plus sauvage, mais fière, ardente, sombre et resplendissante de fauves reflets, c'est Dante, Shakespeare, Victor Hugo, Rembrandt, Rude, Meyerbeer. Si tous ces noms vous frappent, vous voyez bien qu'il ne faut délaisser aucun moyen, mais qu'aux âmes enthousiastes, aux cœurs ardents, il faut la mosaïque, avec ses magistrales imperfections et son étrange originalité!

Je parlerai des marbres dans un chapitre spécial. Comme il s'agit ici de l'avant-foyer, je ne m'arrêterai guère qu'à la mosaïque, qui en forme la décoration principale.

Dès le commencement des travaux de l'Opéra, j'avais le désir d'employer la mosaïque en émail, séduit depuis longtemps par elle et espérant la faire pénétrer en France. J'avais surtout porté mes désirs et mes espérances sur la grande coupole de la salle. Ça n'aurait peut-être pas été bien logique ni bien généreux; car une telle voûte, ainsi exécutée, aurait certainement nui par sa tonalité franche et intense aux décorations de la scène. Mais je rêvais une si belle salle avec ce splendide couronnement, que je me laissais aller malgré moi à un peu d'égoïsme, et que, tout en me faisant quelques remontrances, je n'en cherchais pas moins le moyen pratique d'exécuter cette

puissante ornementation. Je m'adressai donc aux seules fabriques existant alors et pouvant se charger d'un semblable travail, et je m'enquis à Rome et à Venise des prix demandés et du temps exigé.

Il fallut bientôt en rabattre de mes projets! on me demandait en moyenne dix ans de travail et trois mille francs pour le mètre superficiel! Il est vrai que l'on pensait me faire cette mosaïque avec le soin que mettent encore les mosaïstes du Vatican à exécuter les médaillons de Saint-Paul hors les murs. Cela était donc absolument impraticable dans ces conditions. Laisser dix ans une salle avec des échafaudages et payer environ huit cent mille francs! Je courbai la tête et renonçai, pour un jour, à mon rêve enchanté! Je recommençai le lendemain à écrire de nouveau à Rome, à Venise et à Florence, modifiant le parti général de la composition, proposant divers moyens devant gagner du temps, enfin faisant de mon mieux pour arriver au but que je voulais atteindre et qui était bien incertain; car il était alors peu probable que l'administration du ministère d'État me laissât accomplir ma fantaisie. Après une correspondance fort longue de part et d'autre, j'arrivai peu à peu à des chiffres plus raisonnables; il ne s'agissait plus que de trois ou quatre ans de travail, et de deux mille et même quinze cents francs le mètre; mais ce fut tout ce que je pus obtenir, et encore toutes ces propositions n'étaient pas définitives.

Il fallut donc rejeter absolument ma première pensée, ce que je fis du reste sans trop de chagrin, sachant, qu'après tout, cela valait peut-être mieux pour la scène; que l'artiste qui peindrait la coupole (il n'était pas dési-

gné encore) aurait plus de liberté, et qu'enfin, les choses eussent-elles été possibles, j'aurais eu à compter avec une administration qui, s'étant engagée à la Chambre avec un chiffre de devis trop faible, aurait jeté les hauts cris si elle avait eu à approuver un pareil moyen décoratif. Je l'ai bien vu pendant tout le cours des travaux, où le mot de marbre faisait frissonner tous les chefs de bureau. On verra plus tard que la crainte était chimérique, et que dans bien des cas les marbres sont économiques; mais l'emploi de cette matière était bien oublié en France, et il n'y avait plus guère que les poëtes qui chantassent les marbres. C'est peut-être même à leur introduction dans la poésie que ces marbres durent leur réputation de splendeur, et l'on s'imagina que, pour avoir la gloire d'être mis en vers, il fallait qu'ils fussent aussi rares et aussi coûteux que les diamants et les rubis!

Cependant, comme la raison finit toujours par triompher, j'arrivai graduellement à convaincre tous les ministres, et peu à peu on me laissa le champ plus libre; mais je n'en étais pas encore arrivé là; je n'avais pas alors grande influence personnelle, et quelques jaloux puissants ne se faisaient pas faute de m'encombrer un peu la route. Il m'avait fallu engager une lutte difficile avec quelques conseils et quelques commissions, qui ne voulaient pas que je commandasse les colonnes de l'escalier. Qu'aurait-ce été si j'avais parlé de mosaïques d'un prix aussi élevé, alors que personne ne s'imaginait que l'on pût faire revivre un art qui semblait perdu, et que l'on considérait même comme un reste de barbarie?

Mais j'avais mon idée bien arrêtée de ce côté, et, ayant du temps devant moi, je la poursuivis avec une

ferme volonté; et je ne crois pas avoir mal fait, puisque chacun la trouve bonne à présent.

Donc à ce moment arrivèrent à Paris quelques ouvriers italiens, Facchina, Mazzioli, etc., qui exécutaient dans la Lombardie et la Vénétie des dallages courants en mosaïques de marbre, dallages qui sont restés en usage dans cette partie de l'Italie. Ils avaient eu connaissance de mes demandes passées, et ils vinrent à leur arrivée me faire leurs offres de service. Vous jugez si je les reçus bien! Ils me donnaient le moyen pratique d'arriver à mes fins!

Comme dans mes devis j'avais supposé les dallages des couloirs en mosaïque vénitienne, je fis faire dès que je le pus une soumission à ces entrepreneurs, qui s'engagèrent à exécuter ces sols pour des prix variant de 7 à 25 francs le mètre, suivant le dessin. Une série de prix fut dressée, et j'eus ainsi à ma disposition, pour le jour où cela me serait utile, des hommes habitués au genre de travail que je voulais entreprendre. Pour familiariser déjà le public et l'administration avec ce procédé, je recommandai instamment ces Italiens à plusieurs de mes confrères, qui avaient à leur donner immédiatement de petits travaux de dallage. Ceux-ci les recommandèrent à d'autres, et peu à peu le dallage en mosaïque s'établit assez facilement à Paris, vu la modicité de ses prix de revient.

Pendant ce temps je faisais exécuter à l'un de ces entrepreneurs les grandes lyres à feuilles de lauriers qui se trouvent dans les œils-de-bœuf des hauts murs de la scène; ils étaient bien en marbre comme le dallage; mais j'y avais déjà fait introduire quelques petits détails en émaux, donnant plus de vivacité à l'ensemble. C'était

déjà un pas fait vers la mosaïque décorative. Ces panneaux, placés dans des cercles en fer de deux mètres de rayon, ne coûtèrent que 75 francs chaque. L'administration s'habituait à l'idée de la mosaïque, et je pouvais alors en prononcer le nom sans provoquer trop de terreur.

Puis arriva le temps de procéder à la décoration du plafond de la loggia : panneaux circulaires à cuvette, et bandes de contournement. Je demandai aux mosaïstes de faire ce travail ; je leur donnai tous les dessins coloriés et grandeur d'exécution ; il n'y avait donc pas pour eux une très-grande difficulté. Il fallait seulement qu'ils se procurassent des émaux. Ils trouvèrent bien une certaine quantité de nuances à Paris ; mais les dés qu'on leur fabriqua étaient bien loin d'avoir la tonalité si harmonieuse de ceux que l'on fabrique à Venise. Enfin, moitié de ci, moitié de là, exécutant eux-mêmes les parties plus faciles ou faisant exécuter à Venise d'autres détails plus délicats, ils arrivèrent à un excellent résultat décoratif, et, qui plus est, à un résultat économique très-important. Ainsi, pour citer un exemple, toutes les bandes contournant le plafond, toutes de couleurs et de dessins différents, ayant 25 centimètres de large, ne revinrent qu'à 45 francs le mètre linéaire. Il faut dire que le procédé qu'ils employèrent était bien plus expéditif que celui que l'on emploie au Vatican, où chaque cube d'émail s'incruste dans une gangue de plâtre, que l'on creuse au fur et à mesure pour la remplacer par ces émaux. Au lieu de cette incrustation fort longue, le procédé mis en œuvre consistait simplement à coller les émaux, la face qui devait être vue plus tard, sur une feuille de fort papier, sur lequel étaient tracés les contours des dessins. Cette opération se faisait

fort prestement, et lorsqu'une certaine longueur de mosaïque était ainsi préparée, on l'introduisait dans une couche de ciment frais, qui pénétrait dans les interstices des petits cubes, lesquels se trouvaient bientôt enchâssés dans une alvéole très-résistante. Il n'y avait plus qu'à laver le papier qui couvrait les émaux, et la mosaïque se présentait avec le charme de ces petites irrégularités d'exécution qui en font un des principaux mérites.

On commençait à être convaincu que la mosaïque ne constituait pas une décoration fort coûteuse. Le temps marchait; on avait un peu plus de confiance en moi; je pus alors songer à la voûte de l'avant-foyer et espérer que je n'aurais pas d'entraves dans l'exécution de mon projet décoratif.

Il en fut réellement ainsi, parce que je n'eus pas de peine à montrer que la mosaïque projetée ne coûterait guère plus qu'une autre décoration, et que, même, elle coûterait beaucoup moins qu'une décoration exécutée par un artiste peintre, voire par un peintre d'ornement. En effet, ayant fait tous les dessins de cette voûte, je fis venir les deux chefs italiens, et leur demandai leur prix, en les prévenant que celui qui ferait le plus faible aurait l'exécution de toute la partie centrale, tandis que l'autre n'aurait que les deux voûtes extrêmes, s'il consentait à exécuter ces deux voûtes pour le prix indiqué par son concurrent.

Ils me remirent chacun leur soumission dans mon bureau : l'une contenait un prix de 200 francs le mètre superficiel; l'autre de 270 francs. Sans leur dire qui avait fait le plus grand rabais, je leur déclarai que le prix le plus bas était encore trop élevé, et que je ne pouvais, dans ces conditions, espérer faire faire le travail. Je les pressai

de mon mieux de rechercher les moyens d'abaisser leur demande; je leur parlai de l'intérêt qu'ils auraient à être les premiers introducteurs de la mosaïque en France, des travaux ultérieurs que cela pourrait leur amener, et enfin de l'espèce de gloire qui résulterait pour le soumissionnaire d'avoir son nom inscrit en mosaïque parmi les décorations de la voûte.

Ces braves gens refirent à nouveau leurs calculs, et, cette fois, les prix demandés étaient de 162 francs par M. Facchina et 210 francs par M. Mazzioli. Facchina eut donc la voûte centrale, et Mazzioli accepta ensuite les deux coupoles au même prix, après avoir eu la certitude qu'en résumé on pouvait exécuter cette grande entreprise sans y perdre, et, de fait, je crois qu'ils ont gagné chacun quelques billets de mille francs.

Voyez le chemin qui avait été fait : de 3,000 francs j'étais arrivé à 162 francs! le tout exécuté avec des émaux de Venise; cela était la condition formelle. Il me semble que maintenant, au point de vue de la dépense, la mosaïque ne doit plus être un épouvantail.

Cependant les quatre panneaux, dessinés par de Curzon et enclavés dans la voûte, avaient été distraits des prix faits pour des ornements variés et compliqués. La reproduction des figures nues effrayant un peu les mosaïstes, qui n'avaient jamais accompli semblable besogne, je fus forcé de m'adresser à la maison Salviati, de Venise, et celle-ci, jalouse de concourir aussi à l'exécution de cette page, demanda seulement 1,000 francs par panneau, lesquels avaient environ $2^{m},50$ de surface.

Voilà donc où l'on en est arrivé maintenant; et certes ce ne sera pas la dernière limite. Si, comme on doit le

croire, les émailleurs de Paris et la manufacture de Sèvres parviennent à produire des galettes d'émail de qualité égale à celle de Venise, il y aura encore diminution dans le prix de revient. D'ailleurs, l'exécution des mosaïques pourrait fort bien être faite par des femmes, qui feraient cela tout aussi bien que de la tapisserie, et la main-d'œuvre baisserait encore.

Quoi qu'il en soit, je suis arrivé au but que je me proposais depuis quinze ans, et si j'ai donné tant de détails sur une chose qui, en somme, paraît peu importante, c'est que je considère comme un de mes titres d'honneur l'introduction en France de ce genre merveilleux de décoration; et je crois avoir, par ce fait, rendu un service signalé à l'art décoratif. Ce que j'ai fait est pourtant bien simple; il a fallu un concours heureux de circonstances pour m'y amener; mais réellement je suis bien plus heureux et bien plus fier d'avoir pu vaincre un peu la routine que d'avoir édifié telle ou telle partie du monument, qui, cependant, est plus appréciée du public. C'est ainsi que chacun se croit le conducteur intelligent, quand il n'est peut-être que la mouche du coche!

J'ai voulu conserver le souvenir de cette bataille, qu'il me semblait avoir gagnée; et n'étant pas assez certain d'avoir plus tard un petit monument rappelant mes hauts faits, je me suis érigé à moi-même ce monument, en inscrivant en caractères grecs byzantins du VIIIe siècle une inscription dont voici le texte en caractères ordinaires et le sens :

Η ΔΙΑ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΕΠΕΣΚΕΥΑΣΘΗ ΤΟ ΠΡΩΤΟΝ ΕΝ ΓΑΛΛΙΑ ΕΙΣ ΚΟΣΜΗΣΙΝ ΤΗΣΔΕ ΤΗΣ ΑΨΙΔΟΣ ΚΑΙ ΕΙΣ ΠΡΟΧΩΡΗΣΙΝ ΤΗΣΔΕ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ.

ΤΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΕΓΡΑΨΕ ΚΟΥΡΖΩΝ ΣΑΔΒΙΑΤΙ ΕΠΟΙΗΣΕ ΤΑ ΛΟΙΠΑ ΦΑΚΧΙΝΑΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΕΙ ΚΑΡΟΛΟΣ ΓΑΡΝΙΕΡ.

La mosaïque décorative a été appliquée pour la première fois en France pour l'ornementation de cette voûte et la vulgarisation de cet art.

Les figures peintes par de Curzon ont été exécutées par Salviati, les ornements par Facchina. L'architecture est de Charles Garnier.

Après tout, c'est un document historique que j'ai placé là, et si, comme il faut l'espérer, la nouvelle école de mosaïque récemment fondée à la manufacture de Sèvres a bonne et longue vie, peut-être verra-t-on, dans ce document, l'indication d'une influence qui, je le crois, n'a pas été inutile dans la fondation de cet atelier français.

Mais qui sait ce qui adviendra de tout cela? Pour qu'un exemple porte ses fruits, il faut qu'il se produise dans un milieu favorable, et l'on risque fort de rester tout seul en route, si vos compagnons ne trouvent pas que l'on soit parti au bon moment. J'en sais pourtant plusieurs qui ont la volonté de m'accompagner. Puissent-ils aussi faire bon voyage!

J'ai cité seulement le nom de de Curzon en parlant de l'inscription. Ce n'est pas assez, car ses compositions ont été réellement fort bien comprises comme cartons de mosaïques, et je ne sais trop si un autre peintre, même parmi les plus célèbres, aurait mieux fait que cet éminent paysagiste, qui dessine les figures avec autant de talent que les arbres et les montagnes. Aussi, chose étrange, dans quelques siècles d'ici, lorsque les toiles

exécutées de nos jours seront effacées et détruites par le temps, il ne restera peut-être que les panneaux de de Curzon pour servir de spécimens de la peinture d'histoire actuelle. Ce serait donc alors un simple paysagiste qui aurait la bonne fortune de conserver à la fois et son nom et son œuvre, et avouez que l'on pourrait tomber beaucoup moins bien. En attendant, pour le présent, tous les artistes reconnaissent que de Curzon a rempli avec une grande perfection un programme difficile, en se tenant, ainsi qu'il le fallait, entre des compositions ayant tous les charmes que l'on peut demander à des peintures achevées, et celles qui donnent un si vif accent aux mosaïques du moyen âge, mais qui sentent néanmoins un peu la barbarie. Il n'y avait guère qn'un style adaptable, et de Curzon l'a mis dans ses panneaux avec une incontestable science et une fermeté remarquable. Aussi a-t-il donné là un exemple qu'il sera fructueux d'étudier, si la mosaïque redevient en faveur, celle-ci ne pouvant et ne devant surtout offrir que des images tant soit peu conventionnelles.

Sur les pieds-droits séparant la voûte centrale des coupoles des extrémités, on remarquera sans doute quatre médaillons en lave émaillée, ornés de palmes en bronze. Ces médaillons représentent les attributs de musique typiques de l'antiquité; la Grèce, l'Égypte, l'Espagne et l'Italie ont été exécutées par un artiste habile, M. Émile Solier, qui a su donner à sa coloration des accents très-vigoureux et cependant très-fins de tonalité. Aussi s'harmonisent-ils à merveille avec les mosaïques, qu'ils accompagnent de façon à relier graduellement la voûte avec les parties inférieures de la galerie.

Dans le principe, ces médaillons n'existaient pas sur les pieds-droits; ils devaient, dans mon esprit, être placés dans les tympans des arcades du grand escalier, et étaient alors au nombre de douze. J'avais déjà fait toute la composition des motifs; mais comme, pendant le cours des travaux, j'avais été contraint, par défaut de crédit suffisant, de rendre l'escalier moins riche de matière et, par suite, moins coloré, je craignis que la tache de ces médaillons ne fût alors trop intense, et, avant de les faire exécuter tous, je n'en fis faire qu'un seul, que je plaçai à l'endroit projeté. Ma crainte était justement fondée; au milieu des pierres blanches des tympans, les éclats de la peinture émaillée étaient trop violents et, n'étant pas assez accompagnés d'autres couleurs, se détachaient avec trop de dureté. Je ne continuai donc pas l'exécution de ces douze médaillons, que je remplaçai par de simples panneaux bombés, de marbre clair; d'ailleurs il fallait un certain temps pour achever les douze pièces, et celui-ci était mesuré. Je cherchai donc un autre emplacement, et trouvai celui qu'ils ont maintenant et qui paraît avoir été choisi dans un projet d'ensemble; car je crois que si ces médaillons n'existaient pas là, il faudrait les y mettre. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'ils offrent un spécimen très-remarqué de la peinture sur émail appliquée à la grande décoration, et qu'il est juste de féliciter Émile Solier du caractère artistique qu'il a su donner à son œuvre.

Pour terminer ce qui se rapporte à l'avant-foyer, après avoir noté les belles glaces de Saint-Gobain, qui agrandissent la perspective, et les lustres, dont la forme me paraît heureuse, mais qui sont dorés avec un peu trop

d'éclat (défaut qu'il est, au reste, facile d'atténuer, s'il ne s'atténue lui-même par le temps), et après avoir dit que l'exécution des ornements est de Darvant, il ne me restera plus qu'à signaler le grand mérite des sculptures statuaires et décoratives qui sont placées dans les tympans des arcades, au-dessus des baies. Les premières, représentant des enfants déjà presque adultes, tenant divers attributs de métiers, sont dues à MM. Chevallier, Guitton et Mathieu Meusnier. Ces figures sont bien arrangées et étudiées avec un très-grand soin. Quant aux autres tympans, composés également de figures portant d'autres attributs de même nature, et qui ont été modelées par MM. Delaplanche, Barrias, Cugnot et Vital Dubray, on ne peut trop louer la composition élégante, la magistrale exécution et le talent libre et élevé que l'on retrouve dans toutes les parties de ces œuvres, peu importantes peut-être comme développement, mais à coup sûr ayant grande importance au point de vue artistique. Ainsi que MM. Hiolle, Barthélemy, Sanson, Mercier, que j'ai déjà cités en parlant de la salle, les statuaires qui ont décoré l'avant-foyer appartiennent à cette forte école actuelle, qui a élevé la sculpture française à un niveau si remarquable et tellement développé, que l'architecte peut diriger son choix presque au hasard, certain qu'il est que le talent se rencontrera toujours, à quelque nom qu'il s'arrête.

Tout ce que je viens de dire sur la mosaïque, les émaux et les sculptures, n'a pu sortir de ma plume que parce que l'avant-foyer a offert à ceux-ci comme à celle-là le moyen de se produire. L'avant-foyer est donc la cause absolue de cette décoration artistique : pas de Par-

thénon, pas de sculptures de Phidias; mais la cause première de tout est naturellement la pensée qui a créé cette galerie. C'est donc à cette pensée primitive qu'il faut rapporter les opérations ultérieures. Eh bien! j'ai grand bonheur à dire que cette pensée m'a été suggérée par notre regretté et illustre maître Duban. C'est là le second conseil dont j'ai parlé dans le précédent chapitre.

En effet, dans mon premier projet, comme dans mon second, mon idée était que chaque couloir de la salle se continuerait en galerie tout autour du grand escalier, qui aurait eu ainsi, sur les quatre faces, l'aspect qu'il a sur la paroi du fond et les parois latérales. Je m'imaginais qu'ainsi ce parti serait plus complet et plus logique. C'était une erreur; il serait devenu un peu monotone, et s'il y avait des raisons pratiques pour que les galeries existassent au droit des escaliers latéraux qu'elles desservaient, il n'en était pas de même du côté du foyer, qui n'avait pas ces mêmes raisons.

Comme ce parti de circulation autour du grand escalier à tous les étages était venu de jet, ainsi que je viens de le dire, je l'avais conservé intact dans les deux projets du concours et dans les premières études complètes que je fis ensuite; il est à peu près évident que si l'on ne m'eût pas ouvert l'esprit sur ce point, l'exécution eût été conforme aux premières idées. Quand je pense à cela, j'en frémis vraiment! car une des choses les mieux trouvées et les mieux réussies de l'Opéra est, sans conteste, non-seulement pour moi, mais encore pour tout le monde, cette galerie de l'avant-foyer, qui complète le grand escalier, lui donne de l'air, de la perspective, et est, en résumé, de grande et belle tournure.

Duban, qui avait pour moi une vraie affection paternelle, était précisément l'inspecteur général chargé de surveiller mes travaux; mais jamais il n'a consenti à exercer sa charge vis-à-vis de moi, déclarant hautement qu'il faut laisser toute liberté à l'artiste responsable, et ce n'est que pour me venir en aide qu'il consentait parfois à reprendre un instant ses fonctions administratives. Cependant, s'il ne voulait exercer sur moi aucune pression officielle, il était tout disposé à causer avec moi, en confrère, comme il le disait, en ami, comme il le montrait, et le rôle qu'il prenait était de m'encourager, de me soutenir dans les ennuis que j'éprouvais, et, faut-il le dire? d'approuver sans réserves tout ce que je lui montrais. Et ce n'était pas une approbation banale qu'il m'apportait! Loin de là! il me parlait comme s'il était mon admirateur et mon disciple. Je savais bien quelle part il fallait faire à la grande bienveillance de cet éminent artiste; mais, malgré cela, je me sentais toujours plus ardent toutes les fois que je l'avais vu, et il me semblait même souvent alors que j'étais de force à porter sans fléchir le grand fardeau dont je ressentais parfois le poids. Bien plus que toute critique, les louanges de Duban stimulaient mon ardeur au bien, et je faisais de mon mieux, après ces affectueux entretiens, pour rester digne d'une aussi haute amitié et d'une aussi douce approbation. Il me disait souvent, lui qui est resté toujours jeune d'esprit, il me disait : « Ce qui me rend heureux, ce qui semble conserver ma jeunesse, c'est la faculté puissante d'admiration que je possède toujours! dans chaque chose je ne vois que le bon côté, jamais le mauvais ; et c'est ainsi que j'ai des jouissances artistiques nombreuses, élevées et consolatrices! » Il admirait donc aussi chez

moi, par suite de cette disposition si enviable; mais si ce qu'il approuvait pouvait être bon, il est fort possible que ce dont il ne parlait pas fût assez médiocre.

Une fois, pourtant, il sortit de sa réserve, et ce fut au sujet de l'avant-foyer. Il me dit avec bien des réticences, comme s'il avait craint de me froisser, qu'il lui semblait que la suppression des galeries du second et du troisième étage, du côté du foyer, permettant de faire là une salle plus haute, plus noble, préparerait mieux à l'entrée de ce grand foyer, que ces petits couloirs écrasés. Cette fois je vis bien clairement que l'inspecteur général croyait remplir son devoir en me donnant un avis important, et que, pour hasarder une critique, il fallait que la chose le choquât bien fort, ou plutôt qu'il entrevît dans une nouvelle disposition un motif, sinon original, au moins large et splendide.

J'avoue que ce conseil me porta aussitôt au cerveau, et que, sur-le-champ, devant lui-même, je fis le croquis de la modification. Ce croquis fut approuvé avec cette charmante simplicité qu'il possédait à un si haut degré; et, en me demandant encore pardon de son audace, mais me remerciant de ma condescendance à son égard, il me quitta, non pas sans que je l'eusse embrassé de bon cœur; car il m'avait ouvert les yeux en un instant, et je me demandais comment j'avais pu être aveuglé aussi longtemps!

Mon bien-aimé maître n'est plus; il a quitté la vie, en emportant les regrets de tous, l'amour de ses élèves et l'admiration sincère des artistes de toutes les écoles. C'est que c'était une nature droite, élevée, aimante, passionnée! Il plaçait l'art au-dessus de toutes les puissances humaines; il avait la foi, la conviction, et jamais, lui si doux et si bienveillant pour les confrères jeunes ou vieux,

il n'aurait cédé d'un pas devant les plus puissants, pour écouter une fantaisie qui eût, à ses yeux, constitué un crime artistique.

Cet homme de bien avait pour moi une réelle et tendre affection; il avait senti que nous avions tous deux une pensée commune : l'amour du beau et de la liberté dans l'art, et j'avais pour lui une respectueuse tendresse et une admiration sincère. Aussi c'est du fond du cœur que j'associe le nom de Duban à celui de Duc, comme ayant, ainsi que son meilleur ami, mérité, non pas seulement ma reconnaissance personnelle, mais encore celle de tous ceux qui s'intéressent aux productions artistiques de la France.

Et puisque je parle de reconnaissance due, je voudrais ajouter aux noms de ces deux grands artistes celui d'un homme, ami de tous deux, et qui, par sa connaissance des affaires, son esprit libéral, son ordre parfait, sa loyauté, et sa bienveillance quelquefois déguisée, mais toujours efficace, pour les artistes, a contribué puissamment, non-seulement à l'édification de l'Opéra, mais encore à celle de la plupart des édifices de l'État : M. de Cardaillac, ancien directeur des Bâtiments civils.

Si M. de Cardaillac était encore mon chef, j'aurais certainement hésité à lui exprimer ici ma gratitude avec celle de la plupart des architectes; mais il est maintenant relevé de ses fonctions, et je crois que je puis, sans être accusé de courtisanerie, lui dire tout haut ce que chacun pense tout bas.

DES CANDÉLABRES DU PERRON ET DES ILLUMINATIONS

Des candélabres placés sur le grand perron de la façade je ne dirai pas grand'chose, sinon qu'ils me paraissent d'une bonne forme et ayant une petite pointe d'originalité; mais j'ai fait tant et tant de dessins de candélabres et de lanternes dont je me trouvais toujours très-satisfait, qu'il se peut fort bien que ce contentement continu ne soit que le résultat d'une manie ou d'un trop bon caractère; aussi je ne chercherai pas chicane à qui s'aviserait de ne pas les trouver mieux que les candélabres du Pont-Neuf.

Au surplus, ces candélabres ont été placés après coup, c'est-à-dire quand l'argent devenait rare. J'ai été contraint de supprimer les espèces de pots à feu que je pensais établir sur les piédestaux des balcons de la loggia, et qui eussent certainement donné plus de lumière que les deux appareils qui ne les remplacent qu'imparfaitement; et non-seulement ces pots à feu, ces sortes de lampadaires trapus, eussent éclairé grandement la façade, mais encore ils lui eussent donné cet air de pompe et de fête qui ne messied point à un théâtre. On l'a bien vu un instant, lorsqu'à la seconde représentation d'ouverture

j'avais installé provisoirement de simples tuyaux de fer, portant une couronne de becs en haut de leur tige. Par suite de leur emplacement, les feux produiraient des ombres et des lumières d'un aspect vraiment théâtral et saisissant, et je suis certain que ceux qui n'aiment pas la façade vue de jour l'auraient, sans conteste, fort aimée en la voyant la nuit.

Il est rarement trop tard pour compléter un monument incomplet, et si quelque jour on ne savait que faire d'une cinquantaine de mille francs, je serais tout prêt à leur donner un utile emploi, en transformant cet argent, qui ne tient jamais en place, en bon bronze bien solide et bien assis sur les balcons de la façade; mais je n'espère pas que mes demandes toutes seules puissent arriver à convaincre un ministre. Les administrations sont un peu comme les clients ordinaires, ayant en leurs architectes une confiance fort limitée en ce qui touche surtout les questions artistiques. Sur dix clients, et j'entends des plus intelligents et des mieux appris, il y en a bien neuf qui préféreront l'avis de leur notaire, de leur médecin, de leur avocat, voire même de leur valet de chambre, à celui de l'architecte qu'ils ont chargé de construire. Vous avez mis ici un couloir avec des fenêtres, là une petite porte de service de plain-pied; c'est fort bien. Mais le docteur aimerait mieux un portique avec des arcades, et le notaire un grand porche avec un perron; et vous aurez beau dire que ceci vaut mieux que cela, que c'est plus logique, plus convenable, plus commode, moins coûteux même, vous aurez bien de la peine à combattre l'avis du notaire et celui du docteur! Il semble, en architecture, que tout homme du métier est, de ce fait, celui qui le connaît le

moins, et que, pour être bon juge, il faille ne jamais avoir mis le nez dans un plan et ne rien connaître aux projections des coupes. L'architecte est toujours l'ennemi : s'il demande quelque chose, on lui suppose toujours une arrière-pensée. S'il veut économiser en un point, il froisse le propriétaire, qui a justement, en ce point, l'intention de faire grand. Si, au contraire, il trouve un autre point trop pauvre et qu'il veuille lui donner plus d'ampleur et de richesse, il ne fait cela que par vanité d'artiste, si ce n'est même, et surtout, pour augmenter le chiffre de ses honoraires! Puis enfin, lorsque la construction est terminée, lorsque l'architecte n'y a épargné ni ses soins ni son labeur, soyez certain que, lorsque l'on fera quelques critiques, le propriétaire s'empressera de les rejeter sur le compte de son architecte, qui aura fait ainsi malgré le client; tandis que, si quelques éloges s'adressent à l'œuvre, le client se rengorgera et dira, d'un petit air modeste, que c'est lui qui a voulu qu'il en fût ainsi!

Les administrations sont moins personnelles qu'un simple particulier, et d'ailleurs les chefs ne sont pas immuables; j'ai déjà eu, je crois, dix-sept ministres depuis le commencement de l'Opéra, et avant que celui-ci ne soit terminé il y en aura peut-être le quarteron! Mais enfin, malgré les changements successifs de ministres, ceux-ci, pendant leur passage aux affaires, prennent un peu les habitudes des clients ordinaires, et ce n'est qu'avec une grande réserve qu'ils accueillent les propositions qui leur sont soumises par les architectes. Peut-être n'ont-ils pas tout à fait tort, puisque, en somme, ce ne sont que des mandataires responsables, jusqu'à un certain point, de l'entraînement de leur personnel;

mais, qu'ils aient tort ou raison, il est positif qu'une parole d'un député ou une phrase d'un journaliste font plus, pour le bien de la cause, que dix rapports d'architectes, et pourtant je vous assure que ces rapports-là en valent bien d'autres!

Enfin si, par hasard, le ministre de l'instruction publique trouvait, un jour, que la devanture de boutique de l'Opéra n'est pas assez claire; si le ministre des Travaux publics se disait qu'il a fourni à son collègue un immeuble incomplet, et si, enfin, le préfet de la Seine faisait remarquer que l'on fait une grande et belle avenue ayant, le soir, pour perspective un bâtiment tout noir, il se pourrait que l'on se décidât à commander ces torchères ajournées; et, si cela arrive, ni les ministres, ni le préfet de la Seine, ni le directeur de l'Opéra, ni le public, ni moi-même, si vous le permettez, nous ne nous plaindrons du résultat!

J'ai dit; et si quelque brave fonctionnaire, quelque aimable journaliste ou quelque gracieux financier veulent bien se faire mon avocat, qui sait si on ne les écoutera pas? Quant à moi, je me tiens coi; on s'imaginerait que si je demande à éclairer la façade de l'Opéra, c'est que j'ai un intérêt particulier à ce que les gens qui vont au théâtre puissent faire leur entrée autrement qu'à tâtons!

Pourtant je voudrais soumettre encore une idée aux avocats qui plaideront la cause. Pendant qu'ils seront en train de réclamer les torchères des balcons, ils devraient bien aussi dire quelques mots sur les appareils d'illumination générale; car il n'est pas impossible qu'un jour ou l'autre on redonne à Paris quelques-unes de ces fêtes d'autrefois, qui ne font de mal à personne et qui font

plaisir à tout le monde, et je ne pense pas que le shah de Perse ait emporté avec lui le dernier des lampions parisiens. Eh bien, s'il arrive un moment où l'on éprouve le désir de voir briller quelques feux sur les crêtes de nos monuments, il est bien évident que, par sa situation à l'extrémité d'une longue et large avenue, l'Opéra devra être un des premiers édifices que l'on pensera éclairer de la sorte. Or toutes les illuminations improvisées consistent presque toujours en un simple cordon de gaz, qui règne le long de la corniche de couronnement. C'est déjà quelque chose; mais vraiment ce n'est pas beaucoup, et lorsque je me rappelle les belles lignes de feu qui dessinent le dôme de Saint-Pierre, à Rome, aux fêtes de Pâques, je ne puis que trouver bien mesquins les maigres petits bandeaux qui courent horizontalement, en s'éteignant et se rallumant suivant les caprices du vent!

Je voudrais que, si l'Opéra doit être un jour illuminé, cette illumination fût un peu différente de ce qui s'est fait depuis que le gaz a détrôné les lampions et les verres de couleur, qui, en étant moins brillants, avaient plus de tenue et plus de charme aux yeux. Je voudrais que des lustres colorés se suspendissent aux plafonds de la loggia; qu'un lacet brillant s'étendît au-dessus de l'entablement de l'ordre, en contournant les frontons; qu'une grande bande de feux orangés fût placée au-dessous de l'attique, et que de grands trépieds à flammes bleues fussent installés aux pieds des groupes de Gumery. Puis d'autres feux, de diverses intensités et de diverses colorations, s'étendant tout au pourtour de la coupole de la salle, et s'élevant ensuite jusqu'à la lanterne centrale, en dessinant la forme

du dôme et des principales lignes du couronnement; ensuite quelques points de rappel sur les dômes des pavillons latéraux; enfin le grand pignon de la scène, largement dessiné par plusieurs bandes de feu, et, au-dessus, dominant tout l'ensemble, le groupe de Millet, éclairé seul par une puissante lumière électrique, faisant jaillir mille éclats de la haute lyre, garnie de cristaux à facettes. Cette combinaison de feux, de flammes et de lumières présenterait certainement un aspect étrange et féerique, et nul autre monument civil, mieux que l'Opéra, avec ses plans, ses hauteurs et ses formes différentes, ne se prêterait à une illumination aussi particulière et aussi complète. Mais, pour arriver à un effet tout à fait satisfaisant, il faut plus qu'un ouvrier qui installe un tuyau de plomb muni de brûleurs; il faut une étude sérieuse, étendue; il faut des appareils spéciaux, des verres teintés, des conduits de gros diamètre, des chemins d'allumage, etc... Ce qui revient à dire que ce ne serait pas en quinze jours que l'on pourrait effectuer convenablement cette grande opération. Que ceux donc qui pensent que la République *aimable* pourra égayer les yeux des Parisiens autant que les empereurs, les ducs, les rois, les papes ou les tyrans, ne craignent pas de parler à l'occasion de l'illumination de l'Opéra. Peut-être leurs paroles iront-elles jusqu'à l'oreille d'un membre de la commission du budget, et ce sera déjà un grand pas de fait.

En tout cas, si une fête populaire ou nationale se donne en ces temps-ci, et que l'Opéra soit encore abandonné aux ombres de la nuit, je me promets bien de faire éclairer à mes frais la statue de l'Apollon par la lumière électrique. Alors, plus le monument sera sombre, plus le

groupe sera resplendissant; et, de loin, au milieu du ciel tout noir, on verra, semblable à une brillante apparition, le dieu des arts, levant haut sa lyre, comme s'il allait la jeter à la tête de ceux qui auraient refusé de lui allumer son gigantesque piédestal.

Et voilà comment, en partant d'un simple candélabre placé tout au bas d'un monument, on arrive à parler d'une lyre placée tout en haut! J'espère que je ne quitterai plus la place en vous parlant maintenant des autres candélabres plantés au-devant du grand perron.

Ces deux candélabres porte-affiches ont une grande dimension, ce qui n'est peut-être pas un défaut; ils ne sont pas de forme banale, ce qui est certainement une qualité; ils ont été modelés avec talent par Corboz, ce qui n'est pas à dédaigner; et, enfin, ils ont été parfaitement exécutés par MM. Lacarrière, Delatour et Cie, ce qui a aussi son mérite. On voit donc qu'en somme ces candélabres ne sont pas une chose médiocre et, de fait, ils ont été généralement fort appréciés.

Malgré cela ils ont un défaut assez grand, défaut qui n'a peut-être pas frappé tous les yeux, mais qui, néanmoins, saute toujours aux miens. C'est un défaut de proportion justement harmonieuse entre le socle de ces candélabres et leur partie supérieure. Celui-ci est un peu fort pour celle-là, ou plutôt c'est celle-là qui est trop faible pour celui-ci. J'ai pourtant fait de mon mieux pour bien relier ces deux parties distinctes; j'ai même peut-être fait aussi bien que cela se pouvait dans les conditions qui se présentaient; mais la chose devait presque fatalement être imparfaite.

En effet, le bas des candélabres devait avoir une autre

destination que celle qui lui a été donnée, ou du moins il devait servir de support, non pas à de simples lanternes isolées, mais bien à des lanternes accompagnant un grand mât vénitien destiné à porter une oriflamme.

Pendant cinq ou six ans, j'avais l'idée bien arrêtée de placer au-devant de l'Opéra deux grands mâts rappelant, par leur silhouette, ceux qui se trouvent au-devant de l'église Saint-Marc, et j'avais donc fait toutes les études nécessaires à ces élégants motifs : socle, lanternes, mâts, couronnement, flèches, étendards, tout était étudié dans les plus petits détails; le modèle en plâtre de ce socle et les bras des lanternes étaient même déjà exécutés par les sculpteurs. C'est alors que, la façade de l'Opéra étant découverte, je jugeai prudent, puisque cela me devenait possible, de me rendre compte de l'effet que ces mâts pouvaient produire, et je fis dresser deux hautes sapines aux endroits désignés. L'effet était fort peu satisfaisant; la façade était coupée de façon désagréable, soit que l'on se plaçât un peu en avant ou un peu en arrière du boulevard. Il aurait fallu que les mâts pussent être plus écartés, ce qui était impossible, puisque les rues bornaient le périmètre du monument. J'eus un grand chagrin; j'eus un grand regret, et je l'ai encore; mais lorsque l'on fait quelque chose dont l'opportunité peut être discutée, il faut au moins être sûr que ce quelque chose sera réussi. Je n'avais plus cette confiance, et j'abandonnai immédiatement le projet que je caressais avec tant de plaisir.

Mais, ainsi que je viens de le dire, les modèles d'une partie du bas des mâts étaient terminés; c'était une dépense de quelques mille francs; je ne voulus pas que cet argent fût perdu, et je combinai le socle, les bras,

les lanternes faites et les lanternes à faire, de façon à composer avec tous ces éléments un candélabre porte-affiches. Je vous assure que la besogne n'était pas des plus faciles, et que j'aurais pu la réussir encore moins; et même il se peut fort bien que, si j'avais composé un tel candélabre sans aucune gêne, je n'eusse pas mieux fait que ce qui est et dont je me contente après tout; mais ce qui me contente moins, c'est qu'en arrangeant le candélabre avec les débris du mât projeté, je n'aie pas eu l'idée de faire cet arrangement, difficile peut-être, mais non impossible, de façon à ce que, en retirant la lanterne centrale, on pût la remplacer à l'occasion par un mât construit *ad hoc,* et s'emboîtant dans une gaîne établie à cet effet! Au moins, à certains jours, les motifs que j'avais projetés auraient pu se réaliser temporairement.

Est-il trop tard pour revenir à cette idée? Je le crains bien; car maintenant les candélabres sont construits de telle sorte qu'une partie des pièces ne pourra plus servir; néanmoins j'ai tenu à inscrire ici la pensée que j'avais eue, afin que si, dans une solennité quelconque, il entrait dans le programme de planter des oriflammes devant la façade de l'Opéra, on pût essayer de les combiner avec les socles existants, et il est possible que les grands étendards flottants, en secouant leurs glands dorés, coupent la façade avec plus de charme que les sapines que j'avais fait élever, et que ce qui aurait été essayé comme décoration provisoire fasse assez bonne figure pour qu'un jour on l'établisse d'une façon définitive.

Si c'est de mon vivant que telle chose se fait, et que l'on veuille me consulter un peu plus que pour certaines fêtes

données dans certain théâtre, je sais bien comment je découperai et colorerai les oriflammes; mais si je ne suis plus de ce monde, ou bien si, comme cela s'est vu, on charge un tapissier fleuriste de mettre quelques plantes au bas des socles et un oripeau au bout d'une baguette, je prie mon successeur, ou bien le tapissier, de rechercher dans les archives de l'Opéra le projet de ces mâts; et, en tout cas, je les supplie de mettre là deux belles et grandes bannières de ton jaune ou rouge-orangé, ou combiné avec des couleurs harmonieuses; mais de ne pas prendre ces mâts pour la hampe du drapeau français. Notre drapeau est un type, un symbole qui représente la patrie et que nul n'a le droit d'attaquer dans sa signification politique; mais si on le considère seulement au point de vue artistique, il faut bien avouer que, de tous les drapeaux du monde entier, le nôtre est le moins harmonieux et le plus mal composé comme entente des couleurs. Cela ne touche en rien à sa gloire; car il n'est pas utile pour être franc, brave et loyal, d'être aussi parfait qu'un Adonis; mais lorsqu'il s'agit seulement de plaire aux yeux, Phryné est plus agréable à voir que Socrate, et un étendard chaud, coloré, à tonalités complémentaires, atteint mieux le but que le blanc, le bleu et le rouge, qu'il faut respecter comme patriote, mais que l'on ne peut guère aimer comme artiste.

Si donc quelque jour flottent au-devant de la façade de l'Opéra deux grandes et belles bannières, qu'elles soient longues, élégantes, échancrées, ornées de larges torsades, et de glands majestueux; que quelques points d'or brillent sur les fonds rouges, jaunes ou blancs; que quelques emblèmes ornementaux, très-nets de contours et très-peu

compliqués, donnent quelque variété à ces pompeux étendards, et qu'enfin un beau rayon de soleil vienne se jouer dans leurs plis « doucement agités par un léger zéphyr! »

Voilà ce que je voudrais bien voir; mais vraiment je n'y compte guère. Je l'aurai toujours rêvé un instant, et le rêve était doux.

DES PETITS SALONS CIRCULAIRES

Aux extrémités de l'avant-foyer se trouvent deux petites pièces circulaires, servant de vestibules, l'une à la galerie du glacier, l'autre à celle du fumoir ; du moins du fumoir projeté, puisque celui-ci n'est pas encore exécuté et ne le sera peut-être jamais.

Ces deux petites pièces n'ont pas grand intérêt, bien que leur décoration ait un côté que les gens bienveillants peuvent trouver original, mais que je ne place pas si haut ; je les appelle seulement le salon du soleil et celui de la lune, et cela suffit à leur notoriété, qui ne sera jamais bien grande. Dans le premier c'est censé la chaleur, le feu plutôt, qui est le point de départ de la décoration ; dans le second c'est le froid. Ainsi, dans le premier petit salon, une espèce de soleil étend sur toute la coupole de nombreux rayons, entremêlés de foudres, de salamandres et d'étoiles ; puis la tonalité générale des parois, se reliant avec les ors et les feux de la voûte, est encore avivée par quatre glaces étamées à l'or, qui rendent les reflets orangés et donnent aux lumières du lustre central, répétées indéfiniment, une teinte rougeâtre, d'un aspect assez fantastique. Dans le second salon, c'est la lune, ou du

moins ses rayons argentés, qui forment la décoration de la voûte, en s'accompagnant de constellations. Quant à la tonalité générale de la pièce, elle participe de celle de la voûte ; c'est-à-dire qu'elle est, comme elle, argentée par l'adjonction de feuilles de platine. Mais, entre nous, cette coloration assez étrange ressemble un peu trop à un fond de boîte à chocolat doublée d'étain, et, en prenant le même parti, on aurait pu faire certainement mieux, au moyen de tons gris de lin ou lilas clair, se combinant avec les argentures en feuilles. Dans cette salle se trouvent aussi quatre panneaux, qui devaient recevoir des peintures ayant trait à sa destination, mais que le manque d'argent n'a pas permis de faire exécuter.

Si ces deux salles sont, en somme, bien imparfaites, comme étude et comme décoration, c'est qu'elles ont été, pour ainsi dire, improvisées. Elles devaient d'abord être ajournées pour l'ouverture de l'Opéra et ne recevoir, comme la galerie du glacier actuelle, qu'une simple couche de badigeon quelconque ; mais vraiment l'effet eût été par trop choquant à côté du foyer et de l'avant-foyer, et je pris sur moi d'outre-passer un peu les ordres reçus et de terminer à peu près ces dégagements si visibles. Mais pour cela il fallait être fort réservé ; aussi je renonçai au projet qui était déjà étudié pour ces deux petites salles, et en indiquai prestement un autre qui, malgré sa simplicité relative, suffisait pour les relier d'une façon convenable avec les deux grandes salles qui leur donnaient accès.

On fit donc les plâtres aussi vite que possible. MM. Rubé et Chaperon se chargèrent de peindre les ornements des coupoles ; je terminai un marché depuis longtemps ajourné pour les glaces dorées ; je composai

un lustre avec quelques débris de modèles, et, en peu de temps, tout fut ordonné.

Naturellement, j'avais pensé, en donnant à ces deux petits salons les aspects conventionnels du feu et de la glace, indiquer, par leur modeste décoration, la fonction qu'ils devaient avoir : le salon du froid devait servir d'entrée à la galerie du glacier ; celui du feu devait servir à celle du fumoir. Ce n'était pas bien étonnant comme pensée ; mais enfin cela avait au moins la prétention de signifier quelque chose. Or, dans la précipitation des travaux, et par suite d'une erreur venant de l'un ou de l'autre, il arriva que les maçons traînèrent les cadres des panneaux, qui devaient plus tard recevoir de la peinture, à la place de ceux qui devaient recevoir les glaces dorées, *et vice versa*. Comme le premier de ces cadres était sur plan circulaire et le second sur plan rectiligne, on ne pouvait indifféremment employer celui-ci pour celui-là. Peu de jours après je reconnus l'erreur. La réparer n'eût pas été bien coûteux, une centaine de francs peut-être ; mais le temps pressait, et une semaine de retard n'eût pu alors être rattrapée ; il fallait donc, ou renoncer à ouvrir ces deux petits salons, ou bien les terminer quand même, en suivant les plâtres, déjà exécutés. C'est ce que je fis, ne trouvant pas, au surplus, que la chose fût bien importante, puis me disant que, lorsque l'on achèverait l'Opéra, je pourrais reprendre un peu ces parties presque provisoires ; et voilà pourquoi, si le fumoir était terminé, on passerait par la glace pour indiquer que c'est par là qu'on va allumer un cigare, et qu'on passe maintenant par le feu pour montrer que c'est de ce côté que l'on va prendre un sorbet !

DE LA COUPOLE EXTÉRIEURE DE LA SALLE ET DE CELLES DES PAVILLONS

La coupole extérieure de la salle et celles des pavillons latéraux sont couvertes en cuivre. Ce genre de couverture n'est pas très-fréquemment employé ; cependant il y en a plusieurs exemples à Paris, notamment la coupôle de la Halle aux blés, et cela suffit pour montrer qu'il a grande durée et grande solidité. De plus, comme la couverture en cuivre ne coûte pas plus que celle en plomb, à cause de la différence de l'épaisseur des feuilles et des travaux accessoires, et qu'elle a un aspect chaud et décoratif, je me suis décidé à faire usage de cette matière dont, jusqu'à présent, je n'ai qu'à me louer. En effet, depuis bientôt dix ans que la couverture en cuivre est effectuée à l'Opéra, je n'y ai pas remarqué la moindre altération ; les couvre-joints n'ont pas bougé ; les feuilles ne se sont pas gondolées, et aucune fuite d'eau, même insignifiante, ne s'est manifestée. Je ne regrette donc pas le parti que j'ai pris et qui m'a permis, au surplus, pour la décoration ornementale, d'employer le cuivre repoussé et martelé à froid.

Cette façon d'employer le cuivre n'est pas absolument nouvelle, et, il y a une dizaine d'années, elle avait

été mise en usage pour exécuter la grande statue de Vercingétorix, modelée par A. Millet. Mais, malgré cela, il était rare que les architectes s'en servissent dans l'ornementation de leurs édifices. En tout cas, l'application qui en a été faite au nouvel Opéra est, je crois, plus importante que celles qui l'ont précédée, et elle a prouvé amplement que le procédé se prêtait à toutes les combinaisons que l'on voudrait mettre en œuvre.

Ainsi, à l'Opéra, toute la grande lanterne de couronnement de la coupole de la salle, les nervures de cette coupole, ainsi que les nervures et les couronnements des pavillons latéraux, ont été exécutés en cuivre repoussé. Certes cela ne veut pas dire qu'on doive employer ce procédé en tout et pour tout, pour remplacer le bronze fondu ou la galvanoplastie, car chaque système a des avantages particuliers : à la fonte, peut-être plus de durée, mais aussi plus de poids et un prix plus élevé ; à la galvanoplastie, plus de précision dans le modelé et de fidélité dans la reproduction de l'œuvre ; au cuivre repoussé, plus de liberté dans l'exécution, ce qui peut être fort bien admis lorsqu'il ne s'agit pas d'une composition artistique de premier ordre ; puis, plus de légèreté que la galvanoplastie doublée ; enfin, prix moins élevé que dans les deux autres systèmes, à condition toutefois que les motifs se répètent un assez grand nombre de fois.

Ces conditions indiquaient presque impérativement l'emploi du cuivre repoussé pour les coupoles de l'Opéra ; d'abord la légèreté, qui n'était pas à dédaigner, afin de moins charger les fermes du comble ; puis la répétition très-fréquente des mêmes motifs pour chaque dôme ; et de là, économie sur la fonte et la galvanoplastie.

C'est la maison Monduit et Béchet qui a exécuté ce travail considérable, et, je dois le reconnaître, avec une grande perfection et une grande rapidité. Tous les modèles des sculpteurs, après avoir été séparés en plusieurs pièces, étaient moulés par une gangue de fonte, qui formait alors matrice, et dans laquelle on introduisait le cuivre, en l'enfonçant. On l'emboutissait au moyen d'outils en bois dur frappés par un maillet. C'était vraiment un spectacle fort intéressant que cette exécution, devenant alors quasi-machinale, mais qui ne laissait pas que d'exercer la sagacité de l'ouvrier, qui devait emboutir ou retreindre le cuivre de façon à lui faire prendre la forme exacte du moule, sans changer d'épaisseur. Il arrivait à merveille à ce résultat, en taillant, dans les feuilles de cuivre, des espèces de patrons, bien plus grands naturellement que le diamètre du moule, et découpés de façon assez étrange pour que le cuivre fût partout régulièrement réparti. Quant aux pièces qui étaient trop peu nombreuses pour exiger la fonte d'un moule, on les confiait à des ouvriers expérimentés qui, alors, repoussaient directement le métal au jugé et en faisaient une sorte de mise au point.

C'est dans ces pièces surtout que la main du praticien se montrait avec plus de liberté, et il faut dire que jamais la reproduction n'a fait tort aux modèles, et cependant ces modèles étaient dus à des hommes de talent. Chabaud, d'abord, qui avait modelé les masques, puis Bloche, qui avait exécuté tous les ornements avec beaucoup de volonté, de bonne grâce et de mérite, et, enfin, Cain, qui avait fait les beaux aigles du pavillon du chef de l'État d'alors. Tous ces modèles, composés pour être

reproduits par le procédé que j'avais choisi, étaient naturellement largement indiqués, et modelés de façon à ce qu'il n'y eût pas de trop grandes difficultés dans le repoussage.

Peut-être quelques-uns se souviennent-ils d'avoir vu le couronnement d'un des pavillons à l'Exposition universelle, où il fut grandement apprécié ; mais je voudrais que les personnes que la chose peut intéresser particulièrement pussent, avec l'autorisation du directeur de l'Opéra, monter au-dessus de la coupole centrale et examiner de près le travail de MM. Monduit et Béchet. Je suis convaincu que cet examen pourrait leur donner l'idée de patronner le cuivre repoussé, qui, il me semble du moins, après le dôme de l'Opéra, paraît avoir été un peu abandonné ; cela serait fâcheux. Il ne faut pas que les bons moyens s'oublient, car peu à peu les ouvriers se déshabituent d'un travail interrompu, et, lorsqu'on veut le reprendre un jour, on retombe dans certaines difficultés d'exécution.

En résumé, je crois que toutes les fois que les architectes auront l'occasion de décorer les faîtes de leurs édifices par quelques ornements métalliques, ils pourraient ne pas délaisser le cuivre repoussé, qui, je le répète, donne des résultats excellents comme durée, comme économie et comme charme artistique.

Il est bien inutile de décrire les motifs décoratifs que j'ai employés dans ces parties de l'édifice : au centre, la grande lanterne, servant à la ventilation de la salle comme orifice de la cheminée d'appel ; au pavillon Ouest, une couronne impériale, entourée à distance par les huit aigles de Cain ; cela était indiqué par la destination

des locaux. Au pavillon Est, le même parti qu'à l'autre pavillon; seulement la couronne impériale remplacée par la couronne de la ville de Paris, et les huit aigles par huit proues de vaisseaux, portant en l'air leurs rames rassemblées en forme d'ailes, afin de rappeler les silhouettes des aigles. Puis partout des orifices ornés, pour rejeter les eaux de la pluie. C'est à peu près tout ce que l'on peut dire à ce sujet, sauf peut-être mon appréciation personnelle sur les mérites de la composition; mais comme je suis convaincu que vous pressentez mon opinion à cet égard, il est inutile de vous la faire connaître à nouveau. Mettez, si vous voulez, un ou deux points admiratifs comme ceci!! et quelques points d'interrogation comme cela???, et la question sera résolue.

Mais, si vous le permettez, je vous dirai comment j'entends, ou plutôt j'entendais la décoration générale de tous ces motifs; non pas en tant que dessin, mais en tant que coloration; car là, la question est encore pendante.

Cette décoration consistait à relier, par diverses parties dorées, l'ensemble de la coupole aux colossales figures du couronnement de la façade, aux lyres placées dans les œils-de-bœuf du mur circulaire et au point brillant de la lyre d'Apollon. Ainsi, non-seulement la grande lanterne centrale devait être dorée, telle qu'elle l'est actuellement, mais encore les grosses côtes des dômes et les couvre-joints devaient également recevoir quelques dorures, afin d'en accuser plus nettement la forme.

Je crois que les ors des chéneaux de la façade et ceux des figures de Gumery, qui ont un peu surpris les yeux lors de la découverte de la façade, auraient produit tout autre effet si, au lieu de rester un peu isolés comme ils le

sont encore, ils n'avaient, pour ainsi dire, formé que le premier plan d'une suite d'étagements compris dans la même gamme colorée. C'est surtout lorsque l'avenue de l'Opéra sera terminée que l'on pourra se rendre compte de l'aspect général, et peut-être pourra-t-on alors trouver que mon idée était bonne. Quant à moi, je n'en sais rien encore d'une façon absolue. Je pense que j'avais raison; mais lorsque l'on reste dix ans sans mettre sa pensée à exécution, il y a forcément une certaine hésitation qui vous saisit; de sorte que, plein de foi lorsque je marchais régulièrement vers un but, je suis maintenant bien plus timide et ne saurai au juste ce qu'il faut résoudre que lorsque je verrai l'Opéra de loin, et lorsque, dans cinq ou six ans, peut-être, la décoration que j'avais rêvée toute seule s'indiquera du côté gauche de la coupole. Voici ce qui amènera à cette indication, qui a déjà commencé et se continuera graduellement.

Lorsque, après la guerre de 1870, les travaux de l'Opéra reprirent un peu leur marche interrompue, je m'occupai naturellement d'achever les travaux qui étaient commencés. De ce nombre étaient précisément ceux qui se rapportaient à la dorure de la coupole. Les échafaudages volants étaient encore sur le dôme, et toutes les études étaient faites relativement à cette décoration. Comme je me souvenais de l'impression causée à quelques-uns par les ors de la façade, je ne me souciais guère de travailler à la vue de tout le monde, et j'entourai la lanterne par une grande bâche la cachant aux passants. C'est donc à l'abri des regards que je pus faire exécuter le travail; mais comme je savais fort bien que si je découvrais tout d'un coup cette grande masse dorée, je susciterais encore

quelques réclamations, et que, d'ailleurs, je n'aime les ors que quand ils sont déjà vieux et effacés, je fis passer sur toute la surface de ceux-ci deux couches de teinte bistrée, qui les laissaient apercevoir comme voilés, et leur donnaient plutôt la tonalité d'un bronze chaud et cuivré que celle de l'or.

Je pus donc enlever les bâches et laisser apparaître alors la lanterne, sans que personne s'en émût. On ne prit aucunement garde à cette dorure déguisée, que l'on supposait être seulement les reflets du métal, et tout était pour le mieux de ce côté. Peu à peu la couche de peinture se détruirait, laissant passer quelques parcelles d'or, que l'air et la pluie se chargeraient de ternir; les yeux s'habitueraient graduellement à cette transformation insensible du bistre clair à l'or maté, et j'arriverais à l'effet désiré, sans avoir choqué personne et sans avoir souffert moi-même des intensités trop violentes des dorures nouvelles.

Mais il fallait faire la même opération pour les nervures de la coupole, et, ne pouvant actuellement établir sur tout le dôme un immense échafaudage qui eût coûté cher et qui aurait intrigué les passants, je me contentai de faire faire une espèce d'échelle courbe, s'accrochant aux nervures et fermée par une toile mobile. C'est sur cette échelle que l'on donna la couche de teinte dure sur la moitié des nervures du dôme, et, à l'abri de cette toile que l'on commença à dorer celle qui se trouvait la plus rapprochée du mur de la scène. Cela se passa bien; mais, arrivé à la seconde nervure, visible de la rue Scribe, on aperçut, lorsque les ouvriers entraient ou sortaient de leur refuge, l'or neuf qui brillait sans atténuation.

Immédiatement une sorte de clameur s'éleva, et, le

lendemain matin, plusieurs journaux s'indignèrent que, lorsqu'il fallait payer tant de milliards à la Prusse, on gâchât l'or de la France pour le répandre sur un monument! Je vous laisse à penser de quelle façon tragique la thèse fut développée. Elle manquait de justesse et de vérité quant à la dépense, puisque tout l'ensemble de la coupole ne devait pas coûter plus de trois mille francs; mais elle avait un côté respectable, et je comprenais fort bien que, dans l'état où nous nous trouvions, quelques personnes fussent choquées de cette espèce d'insolence artistique, étalée aux yeux d'une nation éprouvée et rendue nerveuse et excitable par une suite de désastres douloureux. Si la pensée du gaspillage de l'or qui devait être payé à l'étranger ne fût pas venue, j'aurais eu la conscience bien tranquille, sachant que je ne faisais pas plus mal en dépensant là trois mille francs qu'en dépensant la même somme en d'autres travaux; mais, une fois l'idée parisienne éveillée sur ce point, il était de mon devoir de me soumettre à la susceptibilité ombrageuse qui se manifestait en ce moment; aussi, avant que le ministre des travaux publics, ému lui-même de cette explosion d'un sentiment fort excusable, me fît donner l'ordre de cesser les travaux de dorure, j'avais déjà cessé moi-même, car le jour où la presse déclarait que je faisais impudemment sauter aux yeux l'or du pays, je congédiai les ouvriers et fis couvrir les nervures de trois couches de peinture ayant le ton exact du bronze de la coupole. Aussi, lorsque l'on vint pour supputer les millions que j'étalais sur le dôme, on ne trouva plus, le surlendemain qu'une coupole toute unie et sans aucune trace de dorure.

C'est ainsi que la coupole est restée depuis ce temps;

mais, cependant, peu à peu les cuivres de la couverture noircissent, et la peinture des nervures change et s'efface, en laissant déjà apparaître au-dessous d'elle la première couche de teinte ocrée qui avait été placée pour recevoir les ors. Cet effet va certainement aller en se marquant chaque jour. C'est ce qui fait, comme je l'ai dit ci-dessus, qu'il va bientôt arriver un moment où les nervures vont se marquer avec un ton doré, et indiquer par suite le parti primitif auquel je m'étais arrêté.

Il serait facile, il est vrai, de remédier à cela en repeignant les nervures dans le ton de la coupole; mais je crois qu'il est préférable de laisser l'effet se marquer encore davantage. On saura bien mieux alors si l'on doit toujours penser à exécuter le premier projet, ou bien s'il faut définitivement y renoncer. Dans ce cas, le mieux, serait de gratter toutes les couches de peinture, et d'oxyder seulement les cuivres remis à neuf, pour les harmoniser avec les cuivres déjà devenus vieux.

Mais, je le répète, c'est surtout quand l'avenue de l'Opéra sera achevée et que le monument pourra se voir de loin, que l'on pourra avec certitude apprécier l'utilité artistique de ma première pensée, et, à ce moment, on pourra prendre un parti plus net et plus raisonné. Je tenais seulement à faire connaître ce qui était advenu, puisque j'ai avoué que je me sentais maintenant hésitant, et que, n'ayant plus sur ce point, la force d'imposer ma conviction aux autres, j'aimerais autant que les autres m'imposassent la leur.

J'avais aussi, en commençant l'Opéra, l'idée de dorer en partie les couronnements des dômes des pavillons latéraux; mais j'avais renoncé provisoirement à cette idée,

malgré les injonctions d'un poëte regretté de tous, mon ami Théophile Gautier. Lorsque je lui parlai de l'intention que j'avais de réchauffer un peu les toitures du monument par quelques parcelles d'or répandu de ci de là, il s'indigna presque contre moi, non pas de ma hardiesse, mais bien de ma timidité. Il revenait alors de Moscou, et avait encore les yeux pleins des dômes dorés du Kremlin et des églises byzantines, et il aurait voulu voir resplendir, comme des soleils, tous les faîtes de nos monuments. Ce n'étaient pas des bribes d'or qu'il demandait à l'Opéra, c'était la coupole qu'il voulait brillante de la base au sommet, et lui qui, d'ordinaire, était fort calme dans ses discussions, s'emportait avec les mots étranges et typiques qu'il savait si bien trouver; et avec des paroles de poëte et un esprit d'artiste, il célébrait la gloire, les eclats, les reflets des ors aux tons fauves et somptueux. Et je le quittai en me disant que les jeunes de mon temps, encore qu'ils eussent le cœur chaud, étaient loin des jeunes du temps d'avant, qui avaient non-seulement la passion du beau, du grand, de la couleur, de la vie artistique, enfin; mais qui savaient encore dire et chanter leurs sentiments avec tant de feu, de vigueur et d'entraînement.

Ils passent peu à peu, ces poëtes inspirés, et laissent à leur place des discoureurs mesquins, qui, voulant faire de notre monde une ruche égalitaire, cherchent à supprimer l'imprévu et le mouvement, et, en somme, arrivent à glacer toutes les passions, sauf celle de l'intérêt particulier, qui guide seul ces philanthropes improvisés. Ce n'est pas cela qu'il faut aux artistes, aux cœurs ardents, aux amoureux, aux têtes folles, si vous voulez; ce n'est pas le

monde tel qu'il est, qu'il faut qu'on leur démontre et qu'on leur célèbre; c'est le monde tel qu'il devrait être qu'il faut que les poëtes nous chantent, et s'ils nous font vivre ainsi dans une idée impossible à atteindre, nous aurons toujours au moins un instant l'illusion, le plus grand charme de la vie, et la foi, la plus grande espérance de la mort.

DU VESTIBULE CIRCULAIRE

Le vestibule circulaire du nouvel Opéra a un faux air de ressemblance avec le vestibule circulaire du Théâtre-Français : ils sont tous deux placés au-dessous de la salle de spectacle, et tous deux sont contournés par une espèce de colonnade formant galerie. Le premier est néanmoins plus grand que le second et est plus élevé de plafond; c'est à peu près toute la différence que feront entre eux la plupart des visiteurs. Cependant, si le parti est le même dans les deux pièces, celles-ci ne se ressemblent guère, ni comme étude, ni comme proportions, ni comme détails, et sont parents aussi éloignés que la Bourse et le Parthénon.

Au surplus, toutes les fois que les combinaisons d'un projet amèneront l'architecte qui construit un théâtre à placer un local quelconque sous la salle, ce local devra forcément être de même forme générale que le vaisseau qu'il supporte, et, par suite, tout vestibule placé au-dessous de l'orchestre et du parterre aura naturellement une forme circulaire. Puis comme ce vestibule, ayant par la force des choses une dimension en hauteur beaucoup moins grande que celle de la salle, paraîtrait trop écrasé si on lui laissait les dimensions du diamètre de

cette salle, on est conduit à réduire ce diamètre en installant au pourtour du vestibule un portique ou une galerie, qui, en le rétrécissant, le fait paraître un peu plus élevé. On arrive donc, dans ce cas spécial, au parti de composition adopté au Théâtre-Français et à l'Opéra, sans pour cela commettre un plagiat plus grand que celui que Servandoni a commis en mettant deux tours à l'église Saint-Sulpice, quoiqu'il y ait deux tours à Notre-Dame. En architecture il n'y a guère en plan que trois ou quatre formes que l'on puisse employer : le carré, le rectangle, le polygone et le cercle, et le bon Dieu lui-même serait impuissant à trouver une autre forme simple, qui ne participât pas de ces éléments si restreints de composition générale.

Ceci constaté, non pas pour les gens qui réfléchissent un peu et qui voient bien vite que les points de départ de tous les arts sont presque des unités, mais pour ceux qui, trouvant tout naturel que les peintres et les statuaires fassent toujours des bonshommes ayant des jambes et des bras, trouvent aussi que les architectes devraient faire marcher leurs monuments sur la tête afin de créer du nouveau; ceci constaté, dis-je, je ne me chagrine absolument pas de l'espèce de similitude des vestibules circulaires des deux théâtres, et je ne rougirais point, je vous assure, si je m'étais inspiré de la composition de Louis. Ce nom revient encore sous ma plume, et après avoir déclaré déjà que la salle de l'ancien Opéra, sinon tout à fait inventée par le grand architecte, au moins adoptée par lui, était un modèle qu'il était bon de se rappeler, je reconnais aussi que le vestibule du Théâtre-Français a bien sa valeur et que l'escalier du

théâtre de Bordeaux a une disposition qui, tout en n'étant pas absolument originale (elle est trop logique pour n'avoir pas déjà depuis longtemps été employée en principe) est certainement simple et grandiose. De sorte que voilà un architecte qui a eu le rare bonheur de créer, ou tout au moins de s'assimiler trois types de composition : une salle, un vestibule et un escalier, et d'employer un de ces trois types dans chacun des trois théâtres qu'il a édifiés! Vous pensez peut-être qu'il eût mieux fait de les réunir tous trois dans un même monument. Il est possible qu'au point de vue de ce monument tout seul vous ayez raison, mais au point de vue de l'art c'est beaucoup moins indispensable. Les trois choses réunies auraient pu faire un grand ensemble; mais, séparées, elles ne perdent rien de leur mérite, et sont par elles-mêmes des œuvres complètes. Il est permis de rêver une peinture de Raphaël réunissant toutes les beautés de l'École d'Athènes, de la Transfiguration et de la Dispute du Saint-Sacrement; mais si on ne possède pas cette page stupéfiante, ça n'empêche pas que la Dispute du Saint-Sacrement, la Transfiguration et l'École d'Athènes ne constituent chacune un chef-d'œuvre.

Et dire que ce Louis, ce grand architecte, ou, ce qui est plus juste, ce grand maçon-décorateur, qui, ainsi que Michel-Ange, voyait l'art par un côté plus puissant que délicat (ceci n'est pas un reproche), eh bien! ce grand architecte, rival des Gabriel, des Servandoni, des Antoine, est presque aussi inconnu du public que Mnésiclès ou qu'Erwin de Steinbach! Et pourtant, par ce temps de débaptisation des rues, au lieu de changer un nom d'opposant par un nom de partisan, qui sera rem-

placé un jour par celui d'un autre sectaire, ne vaudrait-il pas mieux prendre pour enseignes les noms des hommes qui, sans appréciations politiques, sont reconnus pour avoir contribué tout simplement à la gloire du pays? Et Louis est de ceux-là. Je ne demande pas que l'on appelle avenue Louis la nouvelle avenue de l'Opéra, bien qu'après tout l'artiste ait bâti le monument qui est à un bout de cette avenue, et n'ait pas été sans influence sur le monument qui est à l'autre bout; mais il ne manque pas de places ou de boulevards qui pourraient être ainsi désignés. Faute de mieux, donnez au souvenir de ce robuste architecte une petite rue, une ruelle, voire même un cul-de-sac, si vous n'avez rien de mieux à lui offrir; mais, pour l'amour de Dieu, mettez sur une petite plaque bleue le nom de celui qui a lutté toute sa vie, qui a souffert toutes les misères de notre métier, y compris les attaques de ses confrères, et qui a accompli son œuvre avec courage, volonté et désintéressement! Il vaut bien en somme plus d'un de ces demi-génies étrangers à la France et qui, on ne sait trop pourquoi, ont servi de patrons à nos voies publiques. Certes, l'art est universel et profite à tous, et il ne faut pas cantonner les maîtres et les préceptes; mais nous ne sommes pas tellement pauvres en gloire et en souvenirs qu'il faille aller chercher chez les autres; et, en résumé, je voudrais bien savoir s'il y a à Londres, à Rome, à Madrid ou à Berlin, les rues Corneille, Racine, Jean-Goujon, Mansart et Géricault!

Comment! vous croyez qu'en pensant à Louis pour un nom de rue, je pense à...? Allons! allons! je ne suis pas encore aussi naïf que cela. On ne donne, ou du moins

on ne devrait donner ces noms qu'après la mort de l'illustre, et vous savez le vers proverbial :

> Mieux vaut *maçon* debout qu'*architecte* enterré.

Nous laisserons donc cela de côté pendant deux ou trois cents ans; après nous verrons; mais je voudrais bien que l'on vît tout de suite pour Louis, dont le nom est peut-être un peu court, mais dont le mérite est bien long. Et puis qui empêcherait d'ajouter son prénom?

Les colonnes du vestibule circulaire sont en pierre rouge de Sampan, ayant l'apparence du granit; c'est par ces colonnes que j'ai commencé l'étude des détails ornementaux du monument; aussi elles indiquent pour moi une date, hélas! déjà bien éloignée, et, sans trouver qu'elles valent mieux que les autres éléments de l'édifice, je ne puis m'empêcher d'avoir pour ces premiers venus un sentiment tout particulier de tendresse paternelle. Tout le reste du vestibule a été aussi étudié presque en même temps que ces colonnes; mais ces études ont été modifiées en exécution par suite de certaines circonstances dont la question d'argent était la principale. Ainsi les arcs en pierre de Saint-Ylie, portant sur les colonnes, avaient dans le principe une clef ornée d'un cartouche à feuillage. Les prix qui me furent demandés pour la sculpture de ces cartouches étant trop élevés, je les remplaçai par la simple clef actuelle, et qui fait au surplus peut-être mieux que l'ancienne; la voûte d'arête annulaire, qui contourne le vestibule, devait être aussi en pierre de Saint-Ylie polie; c'était trop cher; je l'ai remplacée par un enduit en stuc. Les tympans, faisant le

fond de chaque arcature, étaient au commencement garnis par un grand motif de sculpture, que j'avais dessiné avec une sorte de passion; mais on me demandait 32,000 francs pour l'exécution des seize tympans; c'était encore bien trop cher, et j'ai supprimé tous les ornements, me contentant d'une simple table rentrante. Dans les trois travées qui font face à l'entrée du côté de l'escalier, j'avais installé, en projet, trois grandes niches à ornements émaillés, lesquelles contenaient trois fontaines mouvementées, statues d'enfants, bassins, rocailles, fleurs, etc. Cela eût été peut-être agréable aux yeux; mais c'était toujours trop cher, et comme cette décoration n'était pas absolument indispensable, je la supprimai complètement, en mettant à la place trois glaces de Saint-Gobain. J'avais supposé quatre petites statues de bronze dans les niches de la galerie; par mesure d'économie, je les remplaçai par quatre grands vases de Sèvres, exécutés sur mes dessins, mais fournis gratuitement par la manufacture. Enfin je comptais placer sur un socle de métal le danseur napolitain de Duret; mais cette statue avait été détruite dans l'incendie de l'Opéra; il aurait fallu faire une nouvelle épreuve en bronze; ne pouvant l'obtenir, j'installai sur le pouf central le Mercure en plâtre bronzé du même artiste, statue donnée gracieusement par sa veuve; de sorte que vous voyez que, comme dit le proverbe italien « tutti i miei progetti sono andati a monte ». Du reste, cela ne me surprend guère, puisque c'était le commencement des études de détail, et qu'en art, ce qu'il y a d'abord de plus facile, c'est de rêver tout ce qui vous passe par la cervelle; ce n'est que peu à peu que les idées s'équilibrent, et que

l'on peut être certain que si l'on donne cours à son imagination, c'est que celle-ci est raisonnable et raisonnée.

De ce qui reste maintenant du vestibule circulaire, je n'ai guère plus à dire que ce que j'ai dit au commencement; que les mosaïques du sol sont bien arrangées, je le crois; que l'éclairage est insuffisant, j'en suis sûr; que les motifs sculptés sur les piliers sont élégants, je le parierais; et qu'en somme, l'ensemble en paraît harmonieux. Tout cela ne donne lieu à aucune discussion intéressante, et je crois que le mieux est maintenant de prendre ce vestibule tel qu'il est, c'est-à-dire bien disposé, mais sombre; bien étudié, mais un peu pauvre d'invention; bien coloré, mais un peu monotone. Je voudrais néanmoins signaler la rosace qui forme le milieu de la voûte et qui est ornée de seize têtes très-ingénieuses, modelées par Chabaud, toujours Chabaud!... et d'une inscription entrelacée à la turque, et que l'on ne lit guère que lorsque l'on sait ce qu'elle veut dire.

Les seize têtes représentent les douze Signes du zodiaque, et les quatre Saisons ou plutôt les quatre Points cardinaux. Si vous me demandez quel rapport ces allégories peuvent avoir avec l'Opéra, je vous répondrai que c'est sans doute que, pendant toute l'année, l'Opéra est ouvert, et qu'on y chante par toutes les températures. Ce sera une explication, si vous voulez; mais je reconnais bien qu'en somme ça ne signifie pas grand'chose; à moins que les quatre points cardinaux n'indiquant les diverses directions du vent, cela ne veuille dire que lorsque pendant le va-et-vient des spectateurs et des domestiques en quête de leurs voitures, toutes les portes restant alors ouvertes, il se produit dans ce vesti-

bule, malgré tous les tambours installés, quelques courants d'air désagréables. Je veux bien que ce soit là l'explication des têtes de la voûte; mais je vous avouerai franchement que j'ai choisi ces signes zodiacaux pour choisir quelque chose, et donner surtout à Chabaud l'occasion de faire encore quelques-uns de ces motifs qu'il arrange si bien et si prestement.

Quant à l'inscription, elle contient mes nom, prénoms, profession, ainsi que la date du commencement des travaux de l'Opéra et celle de la fin de ces mêmes travaux. Ainsi, voici, pour ceux qui ne savent pas lire ces lettres amalgamées, la traduction de la légende :

Jean-Louis-Charles Garnier, architecte, 1861-1875.

C'est la première fois peut-être qu'un architecte a l'outrecuidance de signer de son nom le monument qu'il a édifié; je parle des monuments publics; et je ne sais vraiment quelle est la cause de cette espèce de discrétion. Si c'est par vanité, et que l'artiste suppose que son nom sera assez connu sans qu'il l'inscrive, cette vanité est bien mal placée, et l'oubli se fait vite sur certaines œuvres; si c'est par modestie, pourquoi alors ne pas être aussi modeste lorsqu'il s'agit d'une lettre de change? Je ne vois guère pourquoi l'architecte responsable de son œuvre a l'air de se désintéresser d'elle lorsqu'il s'agit de lui donner une paternité. Je sais bien que dans notre profession il y a comme une convention tacite qui nous porte à ne point inscrire notre nom sur nos ouvrages, parce que, prétend-on, cela ressemble à un commerçant qui met le sien sur son enseigne; et lorsque nous voyons quelques maisons, quelques hôtels où l'architecte s'est

désigné, nous avons tout de suite l'envie de prendre ce confrère pour un *faiseur*. C'est absurde; le nom c'est la garantie de la besogne livrée, et, sauf les architectes, tous les artistes ne reculent pas devant cette marque de garantie; les auteurs signent leurs pièces, les peintres leurs tableaux, les sculpteurs leurs statues; les noms des musiciens sont mis sur les affiches; les ministres signent leurs arrêtés et les médecins leurs ordonnances. Pourquoi donc cette exception introduite à l'égard des architectes, qui sont aussi responsables de leurs monuments que les journalistes de leurs articles? C'est en somme une question de bonne foi, et cet anonymat auquel nous nous condamnons par respect humain est non-seulement ridicule, mais encore presque malhonnête. J'ai fait l'Opéra, bon ou mauvais, je le signe; je fais ce volume, mauvais ou bon, je le signe, comme je suis prêt à signer toutes les actions que j'ai faites dans ma vie; ce n'est pas de l'amour-propre, c'est de la loyauté.

DE LA LOGGIA

Avez-vous remarqué dans les soffites de la loggia deux choses qui n'ont guère échappé aux gens spéciaux? Une coloration différente des pierres de ces soffites et des plaques couleur bronze au-dessous des plates-bandes transversales? Si vous n'avez pas fait cette remarque, vous la ferez peut-être maintenant que vous êtes avertis, et, si vous avez le moindre sentiment de curiosité, il se peut que vous vous demandiez comment est faite cette différence de nuances et à quoi servent ces plaques bronzées attachées avec des clous en forme de patères. Si vous le voulez bien, je vais vous expliquer tout cela.

L'impatience est un défaut bien commun chez les hommes. Je n'ose guère le blâmer, et pour cause; mais je puis le constater et dire que souverain ou ministre, bourgeois ou prolétaire, voudraient que certaines choses fussent achevées à peine sont-elles commencées. Je ne saurais dire au juste qui était impatient de voir la façade de l'Opéra le plus tôt que cela était alors possible; mais je sais bien que mon excellent et savant ministre, M. le maréchal Vaillant, étant sans doute en cela l'écho de quelques-uns, me pressait assez vivement pour porter toutes les ressources du crédit sur la façade de l'Opéra.

Je crois qu'il agissait ainsi par bienveillance pour moi; car il s'imaginait que cette façade rallierait plus d'un opposant et que le mauvais vouloir, que l'on me montrait parfois, serait conjuré par la vue de cette façade. Est-il bien sûr que le maréchal ait réussi? Je n'oserais l'affirmer; mais j'affirme au moins qu'il avait confiance en moi, ce dont je lui avais une profonde gratitude. Enfin, à tort ou à raison, le fait est que l'on me stimulait à terminer l'extérieur de l'Opéra, quitte à laisser l'intérieur en souffrance; et comme, après tout, il y a une quantité de monuments dont les intérieurs ont été exécutés cent ans après l'extérieur, je ne voyais dans cette injonction, dans cette invitation plutôt, rien qui pût me la faire repousser.

Je pressai donc le ravalement extérieur afin que tout fût terminé pour l'Exposition de 1867, et naturellement, comme la loggia faisait fond à la façade, je commençai le ravalement de celle-ci en même temps que le ravalement de celle-là.

Mais à ce moment la couverture n'était pas encore tout à fait terminée au-dessus de cette loggia, ce qui me préoccupait médiocrement, le plafond de la loggia étant en pierre et ne devant pas, suivant moi, souffrir de la pluie plus que la façade également en pierre. Je m'étais trompé; mais je ne le regrette pas. Vous allez voir pourquoi. Il arriva, en effet, que deux ou trois gros orages déversèrent une grande quantité d'eau sur les extrados du plafond de la loggia. Cette eau sécha vite et sans laisser alors de traces; mais, peu de temps après, je m'aperçus que la pierre en banc royal des soffites avait pris un ton jaunâtre assez chaud, assez harmonieux, mais enfin indiquant qu'une sorte de croûte colorée s'était

formée sur la surface inférieure du plafond, par suite de la combinaison des sels de la pierre avec l'eau qui l'avait, paraît-il, traversée de part en part.

Je laissai cela et pensai à autre chose, me disant que cette croûte disparaîtrait peut-être après complète dessiccation; mais la couverture se termina et la teinte jaune persista. Ce fut alors qu'il me vint à l'idée de faire reprendre le ravalement des parties unies, du moins de les faire passer au grès, et de mettre ensuite quelques sculpteurs pour regratter un peu les ornements des soffites. Je n'aime guère ces grattages après coup, oh! non; mais là je pouvais considérer cette opération comme le ponçage définitif de la sculpture.

En deux ou trois jours on passa donc au grès les parties unies : champ, plates-bandes, etc.; lorsque cela fut fait, je m'aperçus que cette opération partielle donnait un résultat excellent comme aspect fin et harmonieux; la différence de tonalité entre les nus et les parties ornées allégeait merveilleusement tout le plafond, et lui procurait un charme que je ne soupçonnais guère. Je me gardai bien alors de faire reprendre les sculptures, et conservai ces nuances délicates qui, avec la pluie, m'étaient tombées du ciel!

Aussi, lorsque ceux qui regardent les soffites de la loggia et, trouvant agréable cette coloration naturelle, me demandent quel procédé j'ai pu employer pour arriver à ce résultat, je leur divulgue ce que je viens de vous divulguer, à savoir, qu'un peu d'imprévoyance de ma part, un grand orage et une petite réparation sont les seuls moyens dont je me sois servi. Je ne sais pas si ce procédé doit être mis souvent en usage; car il est fort pos-

sible qu'une autre fois il procure quelques mécomptes; mais ici je dois me féliciter de cet heureux hasard et me dire ce que je me disais au sujet de l'acoustique, que s'il y a un Dieu pour les enfants et les buveurs, il y en a peut-être aussi un pour les architectes. Après tout, ce serait bien juste; car, s'ils ont parfois un bon Dieu, ils ont souvent affaire à de bien méchants diables!

Passons aux plaques bronzées.

La construction, pour être parfaite, doit être logique; c'est là une vérité que l'on ne se fait pas faute de glorifier en théorie; cependant, en pratique, chacun lui fait bien quelques infidélités; ce n'est peut-être pas ce qu'il y a de mieux; mais lorsque l'on suppose qu'une forme quelconque aura plus de charme aux yeux qu'une autre forme, on est, je crois, bien excusable de ne pas être un puritain renforcé, et de chercher quelques expédients qui, sans compromettre la solidité d'un monument, vous permettent d'en combiner les éléments de construction d'une façon un peu illogique : les porte-à-faux, les ceintures métalliques, les chaînages, les grands encorbellements, les clefs pendantes armées, les murs sans fruit, tout cela est plus ou moins irrationnel; ce qui n'empêche pas que des constructeurs fort expérimentés ne s'en servent à l'occasion, lorsqu'ils y trouvent un intérêt économique ou artistique.

Parmi les diverses infractions faites à la logique rigide, il en est une qui a été bien souvent commise, et qui consiste à remplacer les plates-bandes, les architraves, qui rationnellement devraient être formées d'un seul bloc, par un système de claveaux appareillés. Il n'y a guère, depuis deux ou trois cents ans, de linteaux qui ne soient

ainsi compris dans les fenêtres ou dans les portes rectangulaires, et tous les édifices qui comportent de grandes architraves, comme la Bourse, le Panthéon, la Madeleine, la colonnade du Louvre et une multitude d'autres dans tous les pays du monde, ont ces grandes architraves formées par une suite de claveaux plus ou moins développés.

Il est bien évident pourtant que l'architrave monolithe, qui fut employée dans le principe par les Égyptiens, les Grecs, puis les Romains, constituait le moyen réellement raisonnable et raisonné. Mais maintenant où l'emploi de grands matériaux de pierre dure ou de marbre est moins fréquent et plus coûteux sans doute que jadis, il eût fallu renoncer à ces grands portiques, de bel air et de noble tournure, si l'on n'avait eu recours au procédé ingénieux du clavelage des plates-bandes. Puis, après tout, on pourrait dire que ces plates-bandes, ainsi appareillées, ne sont réellement que des arcs surbaissés, dont les claveaux du centre sont plus prolongés à l'intrados que les claveaux des extrémités, et que, vue de cette façon, la plate-bande clavelée est aussi logique que l'arc en portion de cercle. On pourrait dire aussi que les linteaux et les plates-bandes d'un seul morceau, qui sont soumis à une flexion, sont plus exposés à se briser que les plates-bandes en claveaux, lesquels sont soumis à une compression. Il n'en est pas moins vrai qu'à moins de faire des claveaux d'une très-grande hauteur, les architraves appareillées ont toujours une tendance à s'abaisser à la clef.

C'est pour s'opposer à cet effet, qui peut devenir assez sensible, pour peu que les plates-bandes aient une

lourde charge à porter, que l'on soulage cet appareil au moyen d'armatures métalliques, qui relient les claveaux les uns aux autres et les retiennent dans leurs mouvements. Ainsi, suivant les cas, on se contente d'un simple linteau en fer, passant au-dessous des claveaux, ou bien on embroche tous ces claveaux par de fortes tiges métalliques; ou bien encore on combine des espèces de fermes en fer, qui supportent ou suspendent tous les blocs mis en œuvre. Ces divers systèmes sont parfois assez compliqués, mais ils réussissent presque toujours à donner une grande rigidité à l'ensemble de l'appareil, et puisque, en somme, la chose est solide, je ne vois pas grand mal à ce qu'elle se construise ainsi.

Oui, je le répète, il faut de la logique pour combiner les choses artistiques et scientifiques; mais, en somme, la logique n'est qu'un bon moyen pour amener à une bonne chose, et si parfois ce moyen vient à vous manquer, il n'est pas défendu d'en employer un autre, si cet autre vous amène au même résultat que le premier. Si vous voulez voir clair dans votre chambre, il est logique que vous allumiez votre lampe, mais si la lampe vous manque, personne ne vous en voudra si vous la remplacez par quelques bougies ou même par quelques chandelles. Le principal est que vous y voyiez clair.

Eh bien, à l'Opéra, où j'ai bien mis quelques plates-bandes d'un seul morceau quand cela m'était possible, j'ai dû aussi employer à plusieurs endroits des plates-bandes clavelées. Il va sans dire que j'aurais pu changer la forme du monument, et faire, par exemple, des ogives au lieu de linteaux; mais cela, c'est affaire de goût, et, sans vouloir dire du mal de l'ogive, que j'aime et admire à

l'occasion, je lui préférais autre chose pour le plafond de la loggia... Que cette préférence ne soit pas du goût de tout le monde, je n'ai rien à dire ; mais comme c'était le mien, c'était bien le moins que je m'y conformasse. J'ai donc établi des plates-bandes et des soffites en pierres pour former le plafond de la loggia. Or, comme ces plates-bandes avaient à supporter lourde charge et que, pour ne pas faire une dépense trop forte, je ne voulais pas donner trop de hauteur aux claveaux, je me suis vu tout naturellement amené à employer un procédé de garantie, analogue à ceux précédemment mis en usage. Cependant, et c'est là ce qui a motivé les plaques bronzées dont je parlais tout à l'heure, comme je tenais fort à ce qu'aucun effet ne se produisît dans ces importantes plates-bandes, ou qu'au moins, si cet effet se manifestait, on pût facilement remettre les claveaux à leur place primitive, j'ai pris ce moyen : au-dessus de chaque plate-bande, j'ai installé un filet composé de deux fers à T espacés l'un de l'autre, aux ailes, d'environ cinq centimètres; puis, j'ai percé au moyen de trous de mèche la plate-bande en son milieu et à ses deux extrémités. Cela fait, j'ai placé sous la plate-bande une forte tôle d'un centimètre (c'est celle que j'ai peinte à ton de bronze), percée également de trous au droit des trous percés dans la pierre; et enfin, j'ai introduit dans ces orifices trois tiges de fer galvanisé, arrêtées par un écrou revêtu d'un petit ornement faisant le clou de patère, lesquelles passant au milieu du filet ont été fortement arrêtées par une patte à cheval sur les deux fers; au moyen d'un écrou de serrage supérieur on a donné à ces tiges la tension nécessaire pour que les claveaux fussent absolument rigides et

fissent ainsi comme partie du filet qui les arme. Avec ce procédé, il n'y a aucune crainte à avoir sur le tassement des claveaux, et, en tout cas, ceux-ci vinssent-ils à s'abaisser un peu, en faisant insensiblement fléchir le filet, qu'il serait toujours très-facile de resserrer les écrous supérieurs; le filet, ayant une courbure convexe et étant buté des deux bouts, arriverait, à un instant donné, à son maximum de fléchissement.

En voilà bien long pour une bien petite chose! Mais de temps en temps il me semble assez bon de mettre en évidence ces petites choses-là, afin que l'on sache bien que dans notre métier il ne faut rien abandonner au hasard, et que, si l'on se trompe parfois, au moins on se trompe avec conscience. Cependant je ne veux pas dire que nous seuls architectes ayons la lourde charge d'étudier toutes nos productions avec un soin irréprochable. Je crois que tous ceux qui travaillent et exercent une profession quelconque n'accomplissent leur besogne qu'au prix de mille efforts que l'on ne soupçonne pas, et qu'en somme, ce qui nous frappe surtout dans une œuvre, de quelque nature qu'elle soit, c'est la partie extérieure, palpable, visible, c'est-à-dire, celle qui n'est parfois qu'un des petits côtés de la production. Nous ne sommes donc pas, nous autres architectes, plus vaillants, plus intelligents, plus laborieux que les autres; mais je réclame au moins pour nous le droit d'égalité! On s'émerveille sur les constructions des fourmis et des castors, et l'on a raison; mais, vraiment, nos bâtiments sont encore plus compliqués que ceux de ces bêtes industrieuses!

Tenez, voulez-vous encore un exemple de toutes ces mille choses auxquelles les architectes doivent penser?

Je ne leur en fais pas honneur, puisqu'on les prend pour cela et que s'ils n'y pensaient pas ils ne sauraient pas leur métier; laissez-moi aussi vous dire que si je cite encore l'Opéra, c'est que je suis forcé d'en parler ; mais que ce que j'ai fait là, tous mes confrères l'ont fait, le font ou le feront de leur côté. C'est pourtant une chose bien simple! mais encore faut-il l'arranger. Ainsi, vous avez peut-être vu sur le dallage de la loggia une petite fente large de deux centimètres et qui s'étend dans toute la longueur de cette loggia, y compris même les deux retours. Cette fente est l'orifice supérieur d'un caniveau recevant les eaux de la pluie qui tombe sous ce portique. En effet, lorsque de grands orages s'abattent sur Paris et lorsque souffle le vent du sud, la pluie pénètre naturellement sous la loggia, et s'il n'y avait pas de précautions prises à cet égard, non-seulement le sol deviendrait bientôt un lac, mais encore l'eau, pénétrant sous les baies de fermeture, inonderait en partie le foyer. Pour éviter ce grave inconvénient, j'ai donné au sol une pente et une contre-pente, qui, partant du mur du foyer et de la balustrade des balcons, a son point le plus bas à cette petite rainure dont je viens de vous parler. Les eaux s'écoulent donc naturellement dans le caniveau doublé de plomb qui est placé au-dessous de cet orifice, et de là s'en vont aux gros tuyaux de descente installés dans les grosses piles.

Cette ouverture a non-seulement pour but principal de recevoir les eaux pluviales, mais encore elle sert au nettoyage complet du caniveau qui, bien qu'assez large (il a 20 centimètres), peut s'engorger par suite de l'accumulation de la poussière ; de sorte que rien ne peut faire prévoir qu'à l'avenir le moindre accident se produira de

ce côté. De plus, aux jonctions de ce caniveau avec les gros tuyaux de descente, il y a une espèce de regard en marbre, dissimulé dans le dallage et qui peut se retirer facilement pour visiter les branchements; puis, comme cette grande fente, qui semble noire, eût fait mauvais effet si elle eût paru comme une coupure effectuée sur tout le sol de la loggia, je l'ai dissimulée en combinant un dallage ayant parmi ses bandes de petites lignes noires de même largeur que l'orifice des eaux; ce qui fait que tout l'ensemble se tient sans que, à moins d'attention portée spécialement sur ce point, on s'aperçoive de cette coupure indispensable, mais qui serait désagréable à voir trop distinctement.

De plus encore, comme les conduits de gaz passent sous le sol de la loggia pour alimenter les candélabres et qu'il faut que ces conduits soient aérés, afin que le gaz qui pourrait provenir des fuites n'y séjourne pas, j'ai pratiqué de distance en distance, dans les bandes noires, de petits trous carrés qui se confondent avec la tonalité de ces bandes et n'attirent pas désagréablement les yeux.

Vous voyez que ces choses si simples ne sont pas sans causer quelques préoccupations; d'autre part, et lorsque je parlerai de la canalisation du gaz, je vous promets quelques détails qui ne laisseront pas, je crois, de vous surprendre. Pour l'instant, je m'en tiens au caniveau et vais compléter ce que j'en ai dit par quelques mots relatifs aux tuyaux de descente.

Ces malheureux tuyaux de descente! si l'on savait que de tintouin ils nous donnent! Il faut quelquefois, dans l'intérêt de l'art, qu'ils soient dissimulés; car jugez quel effet feraient deux gros tuyaux de $0^{m}.25$ de diamètre au beau

milieu de la façade de l'Opéra! Mais il faut aussi et surtout s'arranger de façon à ce qu'ils puissent toujours être visités facilement, la moindre fuite d'eau pouvant causer de graves dégâts. Sans insister sur ce point si important pourtant, je dirai que les tuyaux de descente du devant de l'édifice, ceux qui reçoivent non-seulement les eaux accidentelles de la loggia, mais encore toutes celles qui proviennent d'une grande partie des combles antérieurs, sont placés dans une espèce de conduit réservé dans le mur de face; ces conduits ayant environ 1 mètre sur 60 centimètres. Ils sont donc ainsi à l'abri de la vue; mais ils n'en sont pas moins faciles à visiter, car une grande échelle en fer, qui part du sol de la cave pour aller aboutir au-dessous du comble, suit dans tout son parcours chaque tuyau de descente, en permettant de le visiter tout entier. De plus, quelques pattes en fer sont scellées dans la muraille de façon à pouvoir permettre à l'ouvrier une station commode pour la réparation éventuelle des joints. Je ne dis pas que ce soit un grand agrément de parcourir ainsi ce long conduit de 30 mètres de haut; mais c'est encore plus agréable que de se pendre à une corde, comme il faut le faire, pour visiter les tuyaux de descente placés à l'extérieur. J'ai fait une fois cette ascension avec une lanterne sur la tête, et si je me faisais un peu l'effet d'un ramoneur dans une cheminée, si je trouvais cette ascension un peu longue et assez monotone, au moins j'ai pu l'accomplir avec facilité et sans le moindre danger. Aussi les ouvriers spéciaux qui ont l'habitude de grimper sur les toits ou de se balancer au bout d'une ficelle, font-ils cette petite promenade avec la même tranquillité qu'un avocat qui passe dans la salle

des pas-perdus, et je crois même que les plombiers se plaisent plus encore dans ce conduit tout noir que les avocats dans la splendide salle du Palais de Justice.

J'ai déjà parlé des mosaïques du plafond, de l'ordonnance extérieure de la loggia, et quand j'aurai signalé les sculptures de Vatrinelle, qui a exécuté avec grand talent les enfants placés au-dessus des portes monumentales donnant accès au foyer, je crois que j'aurai fini ce chapitre, en exprimant toutefois un regret : c'est que la perspective de la loggia se termine par la vue biaise des grandes maisons qui contournent l'Opéra ! Comme le moindre petit bout d'arbre eût bien mieux fait mon affaire ! Je commence vraiment à être de l'avis de ce brave paysan qui trouvait Paris fort beau, mais qui trouvait aussi que les maisons empêchaient de le voir. Mais ne dites pas cela aux habitants de la rue Scribe et de la rue Auber, car ils trouvent peut-être de leur côté que l'Opéra empêche de voir leurs maisons !

DU GRAND ESCALIER

Je ne voudrais pas avoir l'air de faire une réclame à un de mes livres ; je voudrais cependant que ceux qui vont lire ce chapitre lussent auparavant les trente ou quarante pages que j'ai écrites au sujet de la disposition des escaliers des salles de spectacle, dans ma publication *le Théâtre*. Je viens de les relire moi-même avant de commencer ces feuillets, et il me semble que j'ai indiqué là toutes les raisons logiques et pratiques qui conduisent à l'adoption de telle ou telle forme. Cette discussion, que je n'ose reproduire ici parce qu'elle ferait double emploi, est pourtant, je crois, utile à connaître pour ceux qui s'intéressent réellement à ce genre de problème architectural. Si donc je me permets de recommander une lecture un peu technique peut-être, c'est que je pense que l'examen critique des formes à donner aux emmarchements peut expliquer facilement pourquoi l'escalier de l'Opéra a été accepté favorablement par le public. Cela dit à l'adresse de ceux qui veulent analyser leurs sensations et se rendre compte des motifs de l'impression qu'ils ressentent, je vais parler de l'escalier comme j'ai parlé des autres parties de l'Opéra, c'est-à-dire au courant de la plume ; et, sans vouloir faire un cours d'architecture utilitaire, j'aurai déjà

assez de renseignements à donner et d'appréciations à faire sur les œuvres de mes collaborateurs, pour que ce chapitre soit bien rempli.

Laissez-moi vous dire, cependant, que je ne le commence pas avec la tranquillité et la désinvolture avec lesquelles j'ai pu écrire quelques-uns des chapitres précédents; car je prévois bien des pages à couvrir et je crains un peu de confusion et d'entassement dans mon discours.

Et pourtant je l'ai écrit bien souvent dans ma pensée; mais chaque fois en en changeant les termes et l'ordonnance générale; c'est même cette abondance de discours successifs qui me trouble et me rend hésitant; car je sens bien que je vais aller à droite et à gauche, sans autre guide que les impressions du moment et l'état maladif ou surexcité de ma cervelle, dans laquelle se heurtent les dix mille détails qui ont pris place dans le grand escalier.

Et d'abord permettez-moi de constater que ce grand escalier a été presque unanimement approuvé, et cela même un peu au détriment de l'ensemble du monument, qui paraît s'être condensé en ce seul point : l'Opéra, c'est l'escalier, comme les Invalides, c'est le dôme, et Saint-Étienne-du-Mont, le jubé! Certes je ne me plains pas de cette condensation, qui peut fort bien suffire à la gloire d'un architecte, tout comme une bataille gagnée peut suffire à la gloire d'un général; mais un artiste peut difficilement se désintéresser de la moindre de ses œuvres, et s'il accepte avec joie les marques de sympathie que l'on donne à l'un de ses ouvrages, il voudrait bien que cette sympathie s'étendît sur tous les autres. C'est qu'il juge un peu différemment que le public; il sait le travail

que telle ou telle production lui a coûté; il sait où se sont portés ses efforts, et, malgré lui, il a des penchants instinctifs pour ce qui lui a causé le plus de peine. C'est ainsi qu'on s'attache plus intimement à un enfant chétif et malingre, qui vous a souvent inquiété et tourmenté, qu'à un enfant vivace et bien portant, qui n'a que le mérite de se laisser vivre en excellente santé.

L'escalier de l'Opéra est un peu dans ce cas; il est venu au monde bien constitué et je n'ai eu qu'à l'élever, avec soin, il est vrai, mais sans inquiétude pour son avenir. C'était un robuste gars, bien découplé, et qui se laissait tranquillement habiller à ma façon, certain qu'il était que le costume dont je le revêtais ne nuirait jamais à sa bonne mine. Je puis donc le montrer avec un certain orgueil, en disant : « Hein? ce gaillard-là est bien bâti! » mais j'ai moins de plaisir à entendre vanter sa bonne constitution que je n'en éprouve à recevoir parfois quelques compliments sur d'autres points du monument, qui n'ont pu faire bonne figure qu'après de laborieux efforts et de persévérantes études. Je reconnais pourtant que ce n'est pas de cette façon qu'une œuvre d'art doit être jugée, et qu'il importe peu au public de savoir si l'ouvrage qu'il regarde est venu spontanément ou a eu une éclosion difficile : sans cela il faudrait préférer la citrouille qui met deux mois à se former, à la rose qui s'épanouit dans une journée!

D'ailleurs, si l'escalier de l'Opéra ne m'a pas causé trop d'insomnies, il ne m'a pas exempté de tous les tracas; et, si la rivière a coulé en général doucement et régulièrement de sa source à son embouchure, elle s'est plus d'une fois heurtée à divers obstacles et transfor-

mée en rapides et en cataractes, où l'on pouvait fort bien sombrer.

Parcourons donc, si vous voulez, cet escalier de la base au sommet. La promenade sera longue; je tâcherai de ne pas la rendre fastidieuse.

Lorsque l'on débouche du vestibule circulaire sous les voûtes des emmarchements de l'escalier, il se produit un effet de contraste très-marqué; au delà des deux rampes du rez-de-chaussée, apparaît une partie du vaisseau qui contient les degrés, et la vue s'élève en se portant sous les arcatures de l'avant-foyer, qui se découpent au premier étage. Cette espèce d'apparition, qui, dit-on, n'est pas sans charme, est due surtout à l'opposition qui se produit lorsque l'on passe d'une pièce basse à une salle vaste et très-élevée. C'est par le système des oppositions que vivent et s'imposent tous les arts, et c'est certes un puissant moyen d'action que ces espèces d'antithèses artistiques qui vous font brusquement et sans transition passer d'une impression à une autre. La loi des oppositions, comme la loi des répétitions, est l'essence même des créations puissantes, et dans les grandes masses, comme dans les plus petits détails, les œuvres artistiques, plastiques, littéraires ou théâtrales doivent à ces lois merveilleuses leur mouvement, leur énergie et leur caractère particulier. La plupart des poëtes ou des auteurs dramatiques ont peut-être plus de mérite que les artistes à employer ce moyen; car il me semble que c'est la pensée d'abord qui crée en eux ces effets saisissants et ces situations énergiques, qui découlent des antithèses et des oppositions; chez les artistes, si quelques parties de leurs œuvres ainsi composées sont parfois dues à une tension d'esprit vers les lois

fondamentales, le plus souvent c'est l'intuition seule qui les guide, et c'est presque inconsciemment qu'ils appliquent ces grands préceptes. C'est la vue qui chez eux est le criterium du jugement, et quand les yeux sont satisfaits, c'est que l'œuvre créée contient, même à leur insu, les principes indispensables de la répétition et des oppositions.

Quant à l'escalier de l'Opéra, dont l'effet d'opposition est, sans conteste, très-accusé, je dois bien avouer que cet effet s'est produit chez moi comme chez les autres artistes, c'est-à-dire, sans y songer au moment de la conception. La disposition du plan, les conditions de circulation, les exigences de la construction, mille choses enfin m'ont amené à composer l'escalier tel qu'il est, sans que je pensasse, en commençant, que ce passage d'une salle, qui devait être fatalement basse, au vaisseau de l'escalier que j'avais compris très-élevé, dût donner un aspect théâtral à ce vaisseau, surgissant ainsi de couloirs écrasés. J'ai bientôt reconnu, il est vrai, que l'opposition devait être puissante; mais, je le répète, cette opposition est venue sans raisonnement, sans idée préconçue, et seulement parce que mon crayon était guidé par mon sentiment. Il est bien évident, pourtant, que dès que j'ai reconnu l'effet qui devait se produire un jour, j'ai tendu mes efforts sur ce point, et que j'ai cherché à rendre plus complète et plus harmonieuse la bienheureuse opposition que je n'ai découverte que quelques mois après l'avoir inventée. Il faut dire, au surplus, qu'au fur et à mesure que l'Opéra s'avançait, j'apprenais à mieux voir dans ma pensée; de sorte que les études commencées avec la main comme ouvrière et les yeux comme directeurs, se sont terminées en

ayant de plus la pensée comme instigatrice. Cela valait-il mieux ainsi? Je ne saurais le dire; mais c'est, je crois, ce qui arrive dans tout travail de longue haleine; commençant avec insouciance et confiance en sa bonne étoile, on arrive peu à peu à être plus défiant de soi-même, à voir que souvent votre imagination vous trahit et, malgré soi, on devient plus réservé, plus discuteur; on analyse ses sentiments; on raisonne ses idées et finalement on devient ce qu'on appelle un homme d'expérience! Heureux quand on ne devient pas trop sage et qu'un grain de folie et de fantaisie vous reste encore en la cervelle... hélas! moi aussi je suis devenu un homme d'expérience... Si vous croyez que je ne le regrette pas!

Comme les impressions vives sont souvent de courte durée, je suppose que vous en avez eu bien vite assez de l'effet de diorama qui vous a surpris un instant, et qu'avant de gravir le perron inférieur de l'escalier, vous regardez un peu l'espèce de vestibule où vous êtes. Votre regard s'arrêtera de ci ou de là, suivant votre nature et votre caractère. Les femmes, instinctivement, donneront un coup d'œil plus ou moins oblique dans les grandes glaces latérales; les personnes qui ne craignent pas le torticolis porteront la vue sur les voûtes ornées des rampes; les pêcheurs verront le bassin central, en regrettant peut-être qu'il n'y ait pas de poissons rouges; les artistes examineront la statue de bronze de Marcello; les constructeurs lèveront leurs yeux vers les arcatures cintrées des limons; les visiteurs chagrins, eux, lèveront seulement les épaules, et les braves gens lèveront les bras en signe d'admiration. Je serais désolé de troubler ces derniers dans l'agréable sentiment qu'ils éprouvent; aussi ce n'est pas à eux que je m'adresse,

en donnant quelques détails sur les points cités; il ne faut jamais expliquer à ces aimables personnes pourquoi elles s'amusent; on risquerait fort qu'elles s'ennuyassent après l'explication. Donc, bonnes gens, qui avez le cœur sur la main et qui ne croyez pas que pour avoir l'air de se connaître en art il faille critiquer ce que l'on voit, regardez à votre aise ce qui vous plaît et ne lisez pas ces lignes qui vous distrairaient de votre bienveillante attention.

Oui, mesdames; oui, j'ai pensé à vous en installant à droite et à gauche ces grandes glaces sans cadre, qui remplissent toute la surface des fausses baies. Il est bon qu'avant de monter cette suite de marches sur lesquelles vous serez vues de tous vos admirateurs, vous puissiez donner un peu plus d'élégance à votre costume, abaisser votre capuchon, et bien relever les plis de vos jupes. Tout le monde gagnera à ce que l'on appelle sottement de la coquetterie, et qui n'est en somme que de l'art, et de l'art le plus sérieux comme le plus charmant, celui de se draper avec grâce, de marcher avec distinction, et de sourire avec finesse. Les peintres et les statuaires étudient bien tous les mouvements et les plis des draperies de leurs modèles avant de les interpréter sur la toile ou l'argile, et en cela ils font œuvre d'artistes consciencieux. C'est bien le moins que vous, qui êtes à la fois le modèle et le tableau mouvant, vous étudiiez aussi votre costume et votre maintien. Ne craignez donc pas de vous arrêter devant ces grandes glaces, et si vous voulez en profiter, tout le monde devra me remercier de vous avoir donné le moyen de plaire encore davantage.

Mais si l'on me remercie d'avoir pensé aux autres

en pensant à vous, je vous remercie aussi, mesdames, de m'avoir invité à placer ces deux glaces parallèles; car il s'est trouvé qu'en favorisant l'art de la toilette et de la beauté, j'ai du même coup favorisé l'art de l'architecture. En effet, ces deux glaces qui se reflètent l'une l'autre, reflètent aussi à l'infini le vestibule souterrain de l'escalier, qui prend ainsi un aspect étrange et fort curieux; cette suite non interrompue de pylônes, de degrés, d'arcatures, qui se jouent et se dégradent dans l'immensité; cette foule qui s'agrandit à chaque réflexion des glaces, tout cela fait de cet ensemble, mouvementé malgré la répétition successive des mêmes éléments, comme un mirage chatoyant qui conduit la vue bien loin, bien loin, et encore plus loin, dans les espaces imaginaires des palais d'Aladin!

Eh bien, cet effet sinon grandiose, sinon magique, mais au moins fort plaisant, vient de la seule installation des glaces, et si je n'avais pensé aux spectatrices de l'Opéra, toute cette perspective, demi-rigide et demi-animée, eût disparu pour ne plus laisser voir qu'une entrée un peu rétrécie, et montrer que les architectes ont beau rêver de grandes choses, ils ont toujours une limite matérielle qui ramène le rêve de l'art à la réalité de la construction.

Vous voyez, mesdames, qu'un bienfait n'est jamais perdu. Après cela ce n'est peut-être pas l'avis des gens grincheux, qui trouvent qu'un dessous d'escalier, c'est déjà beaucoup trop, et que c'est faire acte d'oppresseur que d'en fourrer des centaines à la suite les uns des autres. Ah! les vilains, qui doutent de la puissante loi des répétitions! Ce qui fait parfois mal, isolé, fait presque toujours

très-bien en grande masse. Trois ou quatre poils ramenés sur un crâne chauve ne sont pas bien appétissants; mais couvrez ce crâne d'une masse de cheveux, et si ce sont ceux d'un enfant blond, vous demanderez tout de suite à aller les embrasser!

Puisque j'en suis sur le chapitre des femmes, je veux en profiter pour dire tout de suite quelques mots sur une œuvre intéressante due à l'une d'elles, madame la duchesse Colonna (en sculpture Marcello). C'est elle qui a modelé la statue de la Pythie qui se trouve sous la voûte centrale, et c'est une justice à lui rendre que de reconnaître que c'est une œuvre virile, robuste et loin d'être indifférente. Cette statue a été critiquée par les uns, louée par les autres; c'est le sort des choses humaines; c'est même celui des choses divines; mais ces discussions n'enlèvent rien à son allure énergique et à sa silhouette caractérisée.

Cette figure n'était pas faite pour l'Opéra. La niche qui la reçoit devait abriter une statue assise d'Orphée, dont, pour diverses raisons, la commande avait été ajournée. C'est à Rome que la duchesse Colonna modelait sa Pythie, et c'est à Rome que je la vis, alors que la statue était encore en terre. Elle me plut fort; mais je ne pensais guère alors qu'elle dût se loger dans le théâtre. Ce n'est que deux ans plus tard, alors que la Pythie avait été exposée à Paris, après son moulage en bronze, que ne voyant pas Orphée venir, je voulus me rendre compte de l'effet qu'elle pourrait produire sous l'escalier. Cet effet me parut satisfaisant et je demandai au ministre de faire l'acquisition de la statue. C'est ce qui eut lieu, et à la place d'une figure en marbre blanc, représentant calmement un

dieu fort calme, j'eus un bronze tourmenté, représentant une prêtresse d'Apollon se tourmentant sur son trépied! Je ne regrette pas cette substitution, et, ce me semble, le public est du même avis.

Dans tous les cas, et indépendamment du réel mérite artistique de l'œuvre, avouez que les proportions s'harmonisent avec l'emplacement choisi; qu'auriez-vous dit si, comme il en a été fortement question pendant cinq à six jours, on avait mis à la place de la Pythie de Marcello, le groupe des danseurs de Carpeaux, installé sur la façade? C'est pourtant ainsi que cela a failli être; je vous conterai cela un de ces jours.

Pour accompagner la statue et éclairer le dessous de la voûte centrale, j'ai établi deux espèces de candélabres, à forme assez particulière, et qui, au lieu de monter droit comme tous les candélabres, s'infléchissent de façon à ramener la lumière en avant de la Pythie. Pour soutenir la bascule de ces candélabres, une tige ornée de feuillages formant thyrse, scellée dans les armatures en fer de la voûte, vient se relier avec leurs extrémités et contribue à donner à ce motif un aspect peut-être étrange, mais, je crois, peu banal. C'est Corboz qui a modelé ces bronzes et rendu avec sa finesse habituelle le dessin que je lui avais donné. Je crois même que c'est à lui que revient la plus grande part des éloges, si toutefois il y a des éloges à adresser pour une chose en somme fort peu importante. Quant aux candélabres, placés à droite et à gauche dans les angles et contre les piles médianes, si le bas est bien, s'ils sont étudiés avec soin dans toutes leurs parties, ils ont trop de lourdeur dans le haut, et, en voulant les faire très-simples, je les ai faits un peu patauds.

Le petit bassin à poissons rouges qui s'étend au pied de la prêtresse, devait, dans ma pensée, être toujours garni de feuillages aquatiques et de quelques plantes du genre palmiers; mais comme la verdure de cette cuvette ne se montre que les jours de grande soirée, il en résulte un peu de sécheresse dans l'aspect journalier. Cependant, comme il faudrait là un arrangement fort étudié de ces plantes, afin que le dessous de l'escalier ne ressemblât pas à un marécage ou à une jardinière de salon, je ne regrette qu'à moitié cette absence de chamærops et de nénuphars; mais je regrette tout à fait, par exemple, d'avoir fait alors le fond du bassin en mosaïque blanche. L'eau laissant toujours déposer quelques résidus, le fond se colore d'un ton légèrement terreux, et l'eau semble un peu trouble et jaunâtre : j'aurais mieux fait, je crois, d'exécuter ce fond de bassin en mosaïques noires; de cette façon le reflet de la voûte se serait bien indiqué dans l'eau, et il se peut que cette réflexion, très-nette et très-brillante, eût produit un effet agréable. Je verrai sans doute cela à l'occasion, en faisant d'abord passer une couche de noir sur la mosaïque blanche. Si l'effet du miroir se produit, ce sera une dépense d'une centaine de francs pour changer le fond; si, au contraire, la réflexion est moins intense que je ne le suppose, et que le fond noir ne serve qu'à attrister les yeux, j'en serai quitte pour enlever la couche d'essai. Vous pourriez me demander pourquoi je vous dis cela, au lieu de le faire. Vous avez raison, et ça sera peut-être fait quand ce fascicule paraîtra !

C'est en voyant un jour, au musée de Cluny, une petite voûte toute couverte de feuillages, que l'idée me vint

d'agrémenter les dessous des rampants de l'escalier par une profusion de légers ornements, se répandant sur toute la surface des voûtes. Je pensais, et je pense encore, que l'emplacement était bien choisi pour y installer une décoration abondante. C'était comme une espèce de nymphée, qui eût été couverte de plantes grimpantes, de stalactites, de mousses et de lianes, si c'étaient le temps et la nature qui se fussent chargés de l'orner; l'architecture, prenant la place du temps, pouvait conserver le parti décoratif naturel, et couvrir les parois et les arcatures par des ornements entremêlés, empruntant leur caractère et leur disposition aux types du règne végétal, et entrelacés avec divers attributs, se rapportant à la destination générale du monument et à la destination particulière du vestibule. Des feuillages ont donc couru sous la voûte; des lyres, des têtes emblématiques, des instruments divers, des coquillages, des roseaux, des pampres, des fleurs, tout cela s'est combiné et s'est étendu en serpentant, des fûts des colonnes aux intrados des voûtes, en garnissant presque sans interruption toutes les parois du dessous de l'escalier.

Ce n'a pas été une petite affaire que de modeler tous ces motifs, et ce n'était pas trop du talent de Corboz pour mener à bonne fin cette grande exécution ornementale, d'autant plus que, voulant économiser sur le nombre des modèles, j'ai dû, en me contentant de ceux exécutés sur une voûte, les reporter sur la voûte symétrique. Or, comme toutes les surfaces étaient des surfaces gauches, il a fallu, à la pose, faire de nombreuses tricheries, et effectuer sur place beaucoup de petits raccords, qui déguisaient le procédé économique employé.

Toutes ces voûtes sont exécutées en plâtre et les mor-

ceaux, moulés par partie, ont été accrochés solidement après l'armature en fer, qui formait l'ossature de la voûte. Il y a peut-être ainsi une centaine de morceaux différents, ajustés côte à côte et de façon à ce que tout l'ensemble se tînt bien sans jarrets ni cassures de courbes. Je répète que ce travail a été fort difficile, et je ne saurais trop féliciter Corboz de l'avoir exécuté avec tant de soin et de précision.

Quant au caractère des ornements, à la composition, cela rentre naturellement dans le style général qui se trouve dans tous les détails de l'Opéra, et qui, étant absolument affaire de goût personnel, sera apprécié et jugé suivant le goût personnel des juges et des appréciateurs. Dans tous les cas, je réclame au moins pour ces ornements, qu'on leur reconnaisse, si je puis m'exprimer ainsi, une grande loyauté, une grande honnêteté; ce qui veut dire que tout cela a été fait avec une conscience parfaite, et une étude continue et minutieuse. Si vous ne voulez pas pour tous les ornements de cette voûte faire agréer l'assurance de votre sincère admiration et de votre franche sympathie, offrez-leur au moins celle de votre haute considération, ou celle de vos sentiments les plus distingués, enfin quelque chose de mieux que : J'ai l'honneur de vous saluer; et s'il en est ainsi, je serai votre très-humble et très-obéissant serviteur.

Serviteur!... avec cela que je ne l'ai pas toujours été pendant que j'ai été le maître à l'Opéra! serviteur de mes inspecteurs, qui avaient des idées à eux, et que je devais sembler écouter pour ne pas les décourager; serviteur des entrepreneurs, qu'il me fallait cajoler parfois pour leur donner du cœur au ventre; serviteur des abonnés qui

demandaient chacun quelque chose de différent; serviteur des choristes, des comparses et des pompiers, puisque j'obéissais à leurs désirs en tâchant de les satisfaire; serviteur du public, qui pénétrait chez moi du matin au soir, sans souci de me déranger; serviteur de l'argent, qui me manquait toujours; des chemins de fer, qui n'arrivaient pas à temps; de la pluie, qui baignait les planchers; du soleil, qui faisait gercer les ciments; du vent, qui voulait renverser les échafaudages; serviteur des ouvriers, qui se mettaient en grève; des artistes, qui n'écoutaient qu'eux-mêmes; de ma pensée, qui était parfois dévergondée; de mon pauvre corps, qui se sentait souvent invalide; serviteur de tout le monde et de toutes les choses enfin! sauf de mes ministres, qui m'écoutaient et dont j'étais le tyran! C'est sur les grands que je me vengeais et que je faisais sentir ma petite puissance, avec cette volupté qu'ont les faibles d'imposer leurs idées aux forts.

Ne suis-je même pas en ce moment le serviteur du titre que j'ai écrit à la tête de ce chapitre et qui me force à vous parler de l'escalier de l'Opéra, alors que, comme tous les Français, j'ai bien d'autres préoccupations en tête! N'importe, c'est le métier; j'ai commencé ma plaidoirie, je dois la finir, car je ne suis pas le seul client qui y soit intéressé.

Eh bien, allons donc; mais quittons le vestibule du bas, afin de ne plus y revenir; ce sera toujours cela de gagné, et montons tout de suite les marches arrivant au niveau du vestibule du contrôle. Je ne vous défends pas, chemin faisant, de lever un peu les yeux en l'air, et de regarder ce qui sera sur votre route; regardez les balcons et les balustres de spath-fluor; les piédestaux de

marbre; les bronzes, les sculptures, les peintures; regardez les salamandres, qui cachent les joints des rampants; les mains-courantes en onyx, les limons en vert de Suède, et les balustres en griotte; regardez les chapiteaux ioniques de ma façon; les bases en Saint-Béat; les corniches pansues; les tympans ornés; les pots-à-feu du haut; les peintures de Pils, et les figures de Thomas. Tenez, regardez tout; ça vaudra bien mieux! mais regardez sans moi; car je suis fatigué de ce métier de cicerone! C'est vrai; il me semble que je suis sur des tréteaux de foire, avec une baguette, vous indiquant les mérites de la femme sauvage et du mouton à deux têtes: Ceci, messieurs, vous représente le grrrand escalier de l'Opéra, qui n'a pas son pareil dans le monde; il a été apporté à Paris par un homme de génie, qui le tenait dans son chapeau, comme le cèdre du Liban; oui, messieurs, dans son chapeau; car c'est d'une cervelle que cette œuvre est sortie! Entrez, messieurs; entrez, mesdames, ça ne vous coûte que dix-huit francs! et l'on paye en entrant! et en avant la musique, ce ne sont pas les trompettes qui manquent! Entrez! entrez! ça va commencer..... et ça commence même à m'ennuyer beaucoup! Grand escalier par-ci, grand escalier par-là; et dire qu'il n'y a pas un brave journaliste qui ait été assez gentil pour l'éreinter un peu! et dire que je n'ai rien à défendre et qu'on me laisse là, confit dans ma béatitude, sans faire seulement une bienheureuse interruption qui puisse faire rappeler son auteur à l'ordre!

Allons, je vais m'occuper des peintres et des sculpteurs; au moins, là, il y a plaisir à tenir la baguette, et quand j'aurai dit ma pensée sur l'œuvre de mes collabo-

rateurs, peut-être trouverai-je plus facile de dire quelques mots sur la mienne.

Excelsior, excelsior! allons tout en haut : voici les quatre grandes peintures de Pils, qui couvrent les quatre grands panneaux de la voûte, et qui les couvrent, ma foi, fort bien. C'est large, c'est vivant, c'est coloré; mais ça n'a pas été tout seul pour en arriver là! D'abord en commençant, la voûte était projetée avec des espèces de sculptures méplates, représentant des espèces de Victoires et de Renommées, tenant des espèces de boucliers; mais en causant un jour avec Barrias (vous voyez qu'il est bon de causer avec ses amis), il me rappela plusieurs grands escaliers d'Italie, dont les voussures étaient peintes par les Dominiquin, les Lanfranc, les Guide ou autres peintres décorateurs de cette époque, frisant le mauvais goût, mais avoisinant le grand art. Cette conversation ne fut pas perdue : j'allai en Italie peu après, et de fait, en voyant ces grandes cages d'escalier et ces grands vaisseaux de nefs ou de galeries pompeusement terminés par des peintures mouvementées, je me résolus à renvoyer les Renommées et à appeler tout simplement un peintre.

Cabanel fut celui qui se présenta d'abord à mon esprit : la place était digne de son talent, et je crois que personne n'eût été étonné de la confiance que j'avais en mon vieil ami de Rome. Mais Cabanel hésita beaucoup, accepta conditionnellement, refusa ensuite, revint à des sentiments plus traitables, mais finalement se résolut à repousser la commande. Les raisons qu'il alléguait ne me semblaient pas toutes bonnes; mais enfin c'étaient les siennes, et si l'on ne peut forcer un tailleur à vous

faire un pantalon, on ne peut pas non plus forcer un peintre à vous faire un tableau. Je dus donc m'incliner devant la décision de Cabanel; ce ne fut pas sans regrets; mais je crois bien que ces regrets que j'eus alors, Cabanel les ressentit un peu par la suite.

Je cherchai alors autre part; mais comme Baudry, Lenepveu, etc., étaient déjà casés, je n'avais plus un choix considérable, non pas que le talent manquât chez les peintres; mais parce que ce talent n'était pas tout à fait dans la gamme que je désirais. J'avais pourtant, espérant contenter plus de monde, fait la proposition de donner un seul panneau à un seul peintre. Ce n'était pas parfaitement pensé; car l'ensemble eût certainement souffert de cette disposition; mais enfin j'aurais fait plaisir (du moins je l'espérais!) à Bouguereau, à Gendron, à Chifflart, et à... (je ne dis pas le dernier; prendra la place qui voudra), que je proposais alors. Mais cela ne plut pas au ministère, et comme on ne savait auquel donner la préférence, l'administration, à son tour, me proposa Pils. Or, comme la signature des commandes générales était liée à cette dernière commande particulière et que le temps se passait, pour en finir, j'acceptai volontiers mon brave ami Pils, qui, bien que n'ayant guère fait que des batailles, avait dans son passé assez d'études sérieuses pour que l'on pût être certain qu'il se tirerait bien de ces grandes compositions, un peu en désaccord avec sa manière habituelle. Le résultat a donné raison à cette confiance, et si l'œuvre de Pils n'est pas tout à fait de la peinture élevée, c'est au moins de la décoration puissante et bien comprise, ce qui vaut mieux peut-être au point de vue de l'aspect général.

Mais que de tracas ce grand travail a donné à ce pauvre Pils, qui ne se sentait pas toujours à l'aise devant ces dieux et ces déesses, et qui aurait bien mieux préféré peindre un régiment tout entier que le torse d'une Vénus! Malgré cela, malgré la maladie qui le minait, il poursuivait son œuvre, interrompue pourtant par instant par suite de sa santé chancelante, et il étudiait avec une grande conscience et toutes ses compositions et tous ses mouvements.

Peu à peu les toiles se couvraient; mais le temps passait et il y avait encore bien du travail à faire! Enfin, aidé par quelques élèves et se mettant lui-même à la besogne avec l'ardeur d'un néophyte, il arriva deux mois avant l'ouverture de l'Opéra à remplir les quatre panneaux de la voûte; mais ces panneaux, faits séparément, exécutés en partie par diverses mains, changés en exécution et inégalement travaillés, ne présentaient pas un ensemble se tenant bien. Il y avait dans ces quatre toiles des oppositions d'effets et d'exécution qui blessaient un peu la vue, et il y avait surtout en certains points un abus de couleurs violentes et de tons foncés, qui me faisaient bien craindre un aspect déplaisant. Pils, qui était un peu fatigué de ses toiles, ne se rendait pas tout à fait aussi bien compte que moi de ces noirs répandus partout et de ces tons garances ou orangés, qui flamboyaient au milieu de ses panneaux. « Mais, malheureux, lui disais-je, tu vas transformer l'escalier en une fournaise, où l'on ne verra que des flammes brillantes ou des charbons éteints! pitié pour mes pierres blanches! Adoucis un peu la férocité de ta palette! » Pils était pensif à ces lamentations, mais ne voyait pas nettement ce qu'il fallait faire. Ce qu'il fallait

faire, c'est ce qui a été fait; c'était de maroufler immédiatement les toiles sous la voûte de l'escalier, et de se rendre compte de l'effet général. Ce marouflage se fit et se fit vite; on enleva les échafaudages et l'on put embrasser d'un seul coup tout l'ensemble de l'œuvre. C'était trop violent, trop heurté, trop intense, et je me sentis découragé, car, tout en voyant bien ce qu'il fallait modifier, je doutais que Pils fût entièrement de mon avis. Aussi c'est en tremblant que je le vis venir le lendemain à l'Opéra, et que je l'accompagnai à l'escalier. « Mon cher Pils, lui disais-je en chemin, je t'en prie, regarde bien, je t'assure que c'est trop noir! » Il arriva, et ce brave garçon s'écria tout de suite : « Ah! comme tu as raison! il faut changer tout cela! » Quel soulagement je ressentis! la partie était gagnée; non-seulement pour l'escalier, qui n'aurait pas à se plaindre de cette atténuation de valeur, mais aussi pour la peinture, qui devait se transformer en deux mois, et qui, d'une sorte d'ébauche imparfaite, allait devenir une œuvre décorative de premièr ordre.

L'échafaudage fut rétabli au-dessous de la voûte; des échelles, des escabeaux, des rampes furent installés en deux pièces, et Pils, accompagné de Clairin et de Renouard, tous deux ses élèves, promena avec eux pendant huit jours le pinceau sur une grande partie des toiles. Tout se modifia comme par enchantement : les noirs devinrent des gris ou des roses; les bleus devinrent verts. Une nymphe devint un jeune homme, une urne devint une peau de tigre, enfin tout se transforma avec tant de bonheur et de rapidité, que Pils, heureux de ce qu'il voyait alors, et se trouvant dans son élément d'exécution merveilleuse, sentait la force lui revenir pour donner à

toute son œuvre la magistrale allure qu'elle a atteinte à la fin. Malheureusement ce pauvre artiste, terrassé par la maladie et épuisé par ce travail exagéré, ne put continuer sa besogne, et il fut contraint de s'aliter en remettant avec tristesse, mais avec confiance pourtant, le soin de terminer ses toiles à ses deux élèves, dont Clairin était le chef, et en me donnant aussi le droit de faire faire les quelques modifications qui me paraîtraient utiles dans l'intérêt de tous.

Ce fut alors une besogne vraiment belle que celle faite par ces jeunes artistes! Clairin y mettait toute l'ardeur de sa jeunesse et toute la fougue de son pinceau. En une journée les figures de trois mètres furent entièrement refaites; les fonds furent brossés avec énergie, en recouvrant dans de clairs empâtements des détails d'abord trop voyants ou trop minutieux. Tout l'ensemble prenait un ton de tapisserie harmonieuse; toutes les chairs s'éclaircissaient, tous les attributs, enlevés au bout de la brosse, se mêlaient dans l'ensemble des compositions, en donnant par-ci par-là des taches brillantes ou adoucies; enfin on peut dire que dans l'espace d'un mois les quatre tableaux ont été repeints presque entièrement une ou deux fois.

Comme c'était *amusant!* puisque *amusant* était le mot à la mode et la locution chérie de Clairin, qui, lorsqu'il parle de cette espèce de grande bataille livrée et gagnée en si peu de temps, dit encore : « Ah! que c'était amusant! » On grimpait sur les échafaudages et on en redescendait cent fois par jour; on faisait retirer quelques madriers pour voir l'effet d'en bas; on les replaçait vite pour retoucher ce qui ne satisfaisait pas. Pas de déjeuners;

mais force cigarettes ou pipes fumées en travaillant! Pas de moments de flânerie, si ce n'est aux instants de ma visite bi-journalière, où l'on causait un peu de ce qu'il fallait faire : ah! que c'était amusant! Et les modèles, qui posaient parfois là-haut; et les vieux haillons que Clairin apportait, et les bousculades sur l'échafaudage suspendu pour se hisser au haut de la toile, ou se précipiter au bas! et les chansons des peintres, et les coups de marteaux des menuisiers qui travaillaient à côté, et le mouvement, et la vie intense qui était dans tout le chantier! Ah! que c'était amusant! et quel beau temps nous avons passé là!

Enfin une semaine avant l'ouverture, il fallut bien se décider à abandonner l'œuvre. La dernière journée fut une journée folle; on voulait tout revoir et tout refaire à la fois; on aurait je crois refait toute la voussure, rien que pour le plaisir de remuer la brosse. Mais il faut s'arrêter; les peintres descendent; en une demi-heure on enlève tous les madriers; nous allons tous en bas voir l'effet général. Pils, un peu remis et appuyé sur le bras de son médecin, est venu se joindre à nous au seuil de l'escalier; le moment est solennel! nous sommes réellement émus; nous levons enfin les yeux lorsque tous les bois sont retirés, et un sentiment de joie nous envahit tous! Nous n'avons rien à regretter : l'effet est admirable! la peinture douce et chatoyante; Pils a réussi son œuvre! Ah! que c'était amusant!

C'est amusant encore à regarder maintenant ces quatre grands panneaux, avec leur coloration de tapisseries! Ça a un aspect souple, épais, cossu; c'est de la peinture chaude, qui vous enveloppe comme un tissu d'Orient et qui s'harmonise à merveille avec le marbre

et les pierres de l'escalier. Est-ce bien ce que l'on appelle de la peinture de haut style? Je ne le crois pas ; elle n'a pas la distinction de coloris de Baudry, la largeur de composition de Lenepveu, le dessin caractéristique de Boulanger; mais elle a pour elle le mérite incontestable d'être absolument décorative. Je n'ose dire que c'est la première qualité en art; mais ce n'est certainement pas la dernière en architecture, et, en la jugeant à ce point de vue, il faut bien reconnaître que Pils a fait là un travail qui remplit d'une façon complète le programme décoratif. Dans ce grand ensemble, où l'importance de la tache domine le tout, où la composition et le dessin, malgré leur mérite ou plutôt à cause de leur mérite particulier, tendent à se dérober en laissant la place suprême à la coloration conventionnelle, on retrouve le souffle des décorateurs de la Renaissance et l'ampleur d'exécution des Vélasquez et des Rubens. Pils a donc terminé sa carrière en laissant une page digne de lui, digne de son talent, et qui, après avoir passé par des phases diverses, est arrivée à une réussite d'ensemble des plus remarquables Grâce à Pils, la voussure de l'escalier a pris un aspect magistral, et le peintre de la *Bataille de l'Alma* est aussi maintenant le peintre du grand escalier de l'Opéra.

Quand je pense à toutes les œuvres de haute valeur que mes amis et collaborateurs ont répandues dans tout l'édifice, j'avoue que je ressens une espèce de colère lorsque l'on parle des dépenses faites pour le monument. Il me semble que ces récriminations sont injustes, non pour moi, qui combattrai bientôt l'erreur qui existe à ce sujet depuis quinze ans; mais pour la France elle-même, qui a donné l'occasion à ses artistes de montrer à tous

leur talent et même leur génie! Ce grand musée de l'Opéra restera comme une des gloires de notre École française de peinture et de sculpture, et je me sens parfois vraiment bien dépité en voyant avec quelle indifférence ces œuvres de haute valeur sont appréciées par la foule. Ah! ne regrettez jamais les quelques millions que la France jette aux artistes, et pour ainsi dire malgré elle; et songez à ceux qui sont gaspillés annuellement pour tant de choses passagères! Ce n'est pas pour étudier notre politique, je pense, que les étrangers viendront en notre beau pays; ce n'est pas pour étudier nos administrations; l'Europe nous les envie, on le prétend; mais là se bornent ses désirs; mais c'est pour admirer encore nos productions artistiques, et je ne sache pas que, malgré les tristesses et les douleurs qui nous ont assaillis, les œuvres de nos artistes aient encore à craindre la suprématie de ceux des autres nations. Laissons donc se manifester avec ampleur, avec largeur, ces œuvres qui sont notre vie, et, si quelques fâcheux prêchent l'économie sur cette matière, dites-vous bien que ces économies-là sont aussi funestes à une nation que les économies de quinine le sont au malade atteint de fièvre pernicieuse.

Je n'ai pas dans l'idée que ce que je viens de dire fasse voter dix centimes de plus par an sur le budget des Beaux-Arts; mais il y a des vérités qu'il est bon de reproduire par-ci par-là; le public finit par les connaître, et puis, à force de les lire, s'imagine qu'il en est l'inventeur. Quand tout le monde croit cela, les choses marchent vite, et si un jour tous les Français pouvaient réellement croire qu'ils sont le peuple le plus spirituel de la terre!... Eh bien, non; ils feraient toujours autant de sot-

tises! C'est là leur grand charme. Mais, dites-moi, est-ce qu'ils pourraient en faire plus?

Tous ceux qui ont monté le grand escalier de l'Opéra ont eu, malgré eux, les yeux attirés par la grande porte de marbre donnant entrée à l'orchestre et aux stalles d'amphithéâtre. Mettons que l'architecture ne soit pour rien dans cet effet; mais ce qui y est certainement pour beaucoup, ce sont les deux belles cariatides de Thomas, qui s'arrangent si bien à gauche et à droite de la baie. Si vous voulez, nous allons en parler un peu.

Bien que je vienne de vous dire que l'architecture n'est pas en ce moment en question, je ne voudrais pas vous laisser ignorer que, dès le commencement, j'avais compris la porte centrale de l'escalier comme une espèce de joyau qui, par ses matières colorées, devait former un point brillant au milieu du brillant ensemble dans lequel il se trouvait. Cette porte était donc composée pour être établie en marbres riches, et être non-seulement belle de lignes (c'est ce que je cherchais; supposons que j'y sois arrivé), mais encore belle de matières.

Mais, naturellement, si les éléments de l'architecture étaient éclatants, il fallait aussi que ceux de la sculpture, qui fait partie du motif central, fussent de même nature, et j'avais compris dès lors les deux figures de Thomas, en marbre et bronze colorés. D'ailleurs, je sentais comme une douce fierté en pensant que j'allais faire revivre sur une grande échelle cette sculpture polychrome que les Romains avaient parfois employée dans leurs bustes; et il me semblait que cette espèce de renouveau donnerait aux statuaires l'idée de ne pas s'en tenir strictement à la monochromie habituelle. Quelques sculpteurs avaient

déjà indiqué un peu cette voie ; Cordier entre autres ; mais ce n'était pas encore de grandes figures ayant, malgré leurs diverses colorations, un aspect monumental. Je tenais donc bien fort à cet emploi combiné de bronzes et de marbres, et c'est ainsi que j'en parlai tout d'abord à Thomas.

Mais ce brave Thomas, cet artiste de haute conscience et de talent si pur, fut un peu effrayé de cette violation faite à la tradition du grand art, et il chercha à me convaincre de faire les cariatides en marbre blanc. Je fus à mon tour aussi effrayé que lui en pensant que, si belles que fussent les figures qu'il modèlerait, elles auraient toujours l'air de deux fantômes glacés, et que ma fameuse invention polychrome allait mourir avant que de naître.

Je tins bon, et Thomas, qui est encore de la race qui s'éteint, de la race de ceux qui ont une certaine condescendance pour les architectes, se dit que son devoir et sa conscience lui commandaient alors de suivre les instructions de son chef passager. Il m'écouta donc, et, non sans un gros soupir, fit les premières esquisses de ses cariatides.

C'étaient deux figures toutes charmantes, bien posées et bien composées, mais d'un style qui aurait peut-être fait rougir le mien. C'était la Grèce antique à sa proie attachée, et les canéphores du Pandrosium auraient jeté, sans nul doute, un cri de douleur en voyant leur sœur dans une aussi mauvaise société que celle de mon fronton à volutes et de mon architrave interrompue.

Il fallait frapper un grand coup, et, enfonçant le poignard dans la plaie que je faisais à mon ami, je le suppliai

d'être moins cruel pour moi et de condescendre à ternir un peu la pureté de son ciseau. « Mon cher Thomas, lui disais-je, tu te souviens des statues du Bernin à Rome, de ces draperies échevelées, de ces bras en télégraphe et de ces jambes en tire-bouchon? Eh bien, il faut faire encore pire que cela; il faut que tu me fasses du Bernin de mauvais goût! Ma corniche du bas te gêne; eh bien, déhanche tes figures; pose les coudes sur les bases des colonnes; enfin, fais-moi quelque polichinelle en mouvement, et tu seras dans la voie parfaite. »

Il fallait voir l'air effaré de Thomas! C'est comme si l'on avait proposé à un honnête homme d'entrer dans une bande de brigands! Les bras ballants, la bouche entr'ouverte, ce pauvre grand artiste se demandait si j'étais fou ou s'il rêvait! Il reprit pourtant ses sens, et chercha à me faire voir l'odieux de ma conduite à son égard; mais je tins ferme, et je le quittai en lui disant: « Fais du Bernin! fais du Bernin! »

Je savais bien à qui je m'adressais et je n'en aurais pas dit autant à Carpeaux, soyez-en sûrs; mais j'étais certain que la loyauté de Thomas lui ferait chercher ce que je désirais et qu'en même temps son talent si fin et si élevé viendrait malgré lui combattre les exagérations de mes paroles. La paix se fit enfin dans son âme; il vit bien en somme que le Bernin n'était pas tout à fait mon idéal, et qu'une statue pouvait fort bien être polychrome et mouvementée sans être pour cela une insulte aux principes éternels du Beau, du Grand et du Vrai; et il modela alors les esquisses de ces deux nobles figures qui, sans conteste, sont une des perles du joyau fourni par tous les artistes de l'Opéra. Le modèle grandit encore

la force et la distinction de ces cariatides, de sorte que, peu à peu, Thomas s'enflamma de ma pensée qui était devenue la sienne, et si on lui avait dit alors que ses figures devraient être en marbre blanc, il aurait crié, Raca, au malavisé qui n'aurait pas admiré la beauté de la polychromie !

L'exécution de ces figures fut faite avec un soin extrême. L'artiste se complaisait dans son œuvre qu'il trouvait, je crois, digne de lui, et il arriva enfin un moment où l'on put assembler tous les morceaux de marbre et tous les bronzes patinés ou dorés.

Ce fut, je vous l'assure, un beau moment pour nous! ces admirables figures, rehaussées par les harmonies naturelles du marbre vert de Suède et jaune de Sienne, étaient de tout point merveilleuses, et c'était presque avec une joie d'enfant que Thomas les montrait aux visiteurs qui venaient les contempler dans son atelier.

Le public a ratifié l'impression des premiers admirateurs, et les cariatides de l'éminent statuaire sont désormais comptées comme œuvre parfaite parmi les œuvres parfaites que l'auteur a créées. Il y a dans ces deux nobles figures une ampleur de mouvement, une étude serrée des formes, une exécution large et puissante, qui imposent le respect aux ignorants et l'admiration aux gens de goût, et je crois que le Bernin, vu à la façon de Jules Thomas, n'a rien à perdre à la comparaison avec le Bernin vu par lui-même.

Ce n'est pas que je dédaigne absolument les statues du fougueux Italien; loin de là; en les voyant je me sens entraîné à leur suite; elles ont la vie et l'entrain; mais elles ont la vie et l'entrain des mélodrames de Bouchardy

ou de Pixérécourt. C'est l'exagération des exagérations des d'Artagnan et des Lagardère de fantaisie; c'est, en somme, l'art de l'ancien boulevard du Temple et des fanfares de Franconi. Il y a le feu; il y a la désinvolture; il y a la volonté et l'étrangeté attachante; mais il y manque l'étude, la conscience, et par-dessus tout le savoir et l'éducation première. Malgré cela le Bernin est encore le Bernin, aventureux et incomplet; mais inventif et audacieux; donc qu'il lui soit beaucoup pardonné! Quant à Thomas, on n'a pas à lui pardonner; on n'a qu'à regarder et se laisser aller au sentiment de charme et de plaisir que l'on ressent devant ses œuvres. Les exagérations du sculpteur napolitain ne sont pas le fait de Thomas; mais s'il repousse les excroissances bizarres, il garde au moins les accents caractéristiques; si les contours chiffonnés et dentelés ne l'attirent guère, il sait pourtant faire remuer le marbre par des oppositions savantes; enfin s'il repousse avec horreur tout ce qui lui semble caracoler vers le mauvais goût, il n'est pas encore assez puritain pour refuser à l'art une grande liberté d'allure, pourvu que cette liberté soit de bonne compagnie et ne dégénère pas en licence : il veut bien danser, si l'on danse comme dans les ballets de l'Opéra; mais il ne sautera pas et ne se trémoussera pas comme un paillasse à la Courtille.

Cette honnêteté, cette loyauté artistique que Thomas met dans toutes ses œuvres, est au surplus la résultante de son caractère particulier; car Thomas est la loyauté et l'honnêteté personnifiées; s'il respecte l'art avec foi et droiture, c'est que, pour toutes les actions de sa vie, il pourrait prendre comme devise : droiture, foi et respect;

pas un soupçon ne l'a jamais effleuré, pas un reproche n'a pu lui être adressé. Aussi à l'amitié que chacun a pour cet artiste d'un talent si élevé, se joint toujours une estime profonde et sincère. J'ai passé ma vie côte à côte avec Thomas : sur les bancs du collége, à l'école des Beaux-Arts, à la villa Médicis, à l'Opéra, et maintenant à l'Institut, et pendant cette existence commune, qui date déjà de près de quarante ans, j'ai senti non-seulement mon affection pour lui se développer, mais encore s'accroître ma considération pour son caractère.

Je m'aperçois que je n'ai pas dit que les deux enfants de marbre qui tiennent deux écussons au-dessus de la porte sont aussi de Thomas. Je répare l'oubli, pour le nom de l'auteur seulement; car personne n'a négligé de regarder ces deux gracieux enfants, et chacun a bien deviné qu'ils étaient dus au ciseau expérimenté d'un statuaire de grande valeur.

Passons, si vous le voulez, à Carrier-Belleuse qui a modelé les deux grands groupes de bronze formant torchères au départ de la rampe centrale de l'escalier. Là le talent est aussi visible que dans les œuvres de Thomas; mais il est d'un autre caractère. Il y a plus de laisser-aller, plus de fougue, si l'on veut; mais un peu moins de pureté peut-être. Au reste il est inutile de rechercher les différences et les points de contact qui se trouvent entre ces deux éminents sculpteurs; ils sont tous deux hors pair; mais ils ne servent pas dans le même régiment. C'est au surplus fort heureux; car si tout le monde faisait la même chose et avait les mêmes qualités, l'art ne deviendrait bientôt qu'une formule, et Dieu merci! nous n'en sommes pas encore là, ou plutôt nous n'en sommes plus là!

Carrier-Belleuse est un des statuaires qui ont le plus produit; cela prouve déjà sa rapidité d'exécution et sa facilité d'imagination; mais ce n'est pas tant encore pour cela que je prise si fort le talent de Carrier-Belleuse. Ce qui domine dans le mérite de ce statuaire, c'est sa grande faculté de décoration. Oui, Carrier-Belleuse est, je ne veux pas dire le premier, mais un des premiers statuaires décorateurs de notre époque; et qu'il fasse un simple buste, un candélabre, ou un grand groupe, ses qualités, je dirai même son génie de décoration, se montrent et jaillissent à tous les regards. Quand un artiste est doué à ce point de cette qualité qui ne s'acquiert pas, il ne faut plus rechercher les autres; on les reconnaît; on les constate; on en voit la valeur; mais elles ne servent pour ainsi dire que de moyen pour arriver au résultat définitif. Quelle grande et belle chose que d'avoir en soi ce sentiment décoratif qui vous amène instinctivement à tracer des contours, des silhouettes qui s'imposent avec puissance! Être décorateur! ce n'est pas sans doute le but sublime de l'art; mais c'est le but de l'art vivant, de l'art qui charme, de l'art qui entraîne, et Carrier-Belleuse a cela pour lui! Il est de l'école des savants, parce qu'il sait au besoin étudier avec conscience; mais il est avant tout de la race de ces artistes de la Renaissance italienne, pour qui la tache était la préoccupation en peinture et la silhouette la préoccupation en sculpture. Carrier-Belleuse, je crois bien, ne se préoccupe de rien; mais par intuition il compose et exécute de façon à laisser toujours la silhouette dominer et dominer heureusement par ses accents, ses contours et ses modulations.

Les deux groupes de l'escalier de l'Opéra montrent

à quel point s'élève la souplesse de son talent; si le caractère des figures et des ajustements est un peu plus de style Louis XVI que je ne l'aurais voulu, au moins la composition de ces figures est une merveille d'arrangement.

Cela pourtant n'est pas venu du premier jet; non pas parce que Carrier-Belleuse hésitait dans son travail, mais parce que le programme que je lui avais donné n'amenait pas à un bon résultat. Je lui avais demandé deux ou trois figures debout et s'enroulant autour d'un fût de candélabre portant de nombreuses lumières. Les esquisses faites d'après cette donnée, toujours charmantes comme arrangement, n'étaient pas cependant de bonne proportion avec les piédestaux et les torchères; et nous avions beau chercher, malgré les modifications que nous faisions chaque jour, l'effet était toujours mauvais et le groupe s'étendait par trop en hauteur. C'est alors qu'il me vint à l'idée de modifier toute la composition. Au lieu de ces figures toutes debout et tenant au-dessus de leurs têtes un énorme bouquet de lumières, je m'avisai d'en asseoir une sur le piédestal, et de mettre les lumières, non plus exclusivement en haut des groupes, mais bien à mi-hauteur. De cette façon, non-seulement le groupe se reliait parfaitement avec le piédestal, mais encore les feux qui l'environnaient faisaient en réalité partie de ce groupe et lui donnaient un aspect original.

Je fis un petit croquis de cette composition; je le remis à Carrier-Belleuse qui l'approuva sur-le-champ, et, deux jours après, il me présenta une nouvelle esquisse toute pimpante, toute gracieuse, tout aimable, qui donnait un corps à ma pensée en la parfaisant en tout point.

Les groupes étaient trouvés; il n'y avait plus qu'à les exécuter : c'était un jeu d'enfant pour l'artiste, qui émerveille tous ses confrères par son extrême habileté; de sorte qu'en six mois les deux candélabres furent modelés et apparurent comme deux œuvres remarquables. La galvanoplastie, faite par MM. Christofle et Bouillet, avec la sûreté qu'ils mettent dans ces opérations, fut la dernière phase de ce travail, qui non-seulement fait le plus grand honneur à Carrier-Belleuse, mais encore le plus bel effet dans l'escalier de l'Opéra. Si ces groupes avaient été simplement de bonnes choses, cela n'eût pas suffi pour satisfaire les yeux, car la place choisie était de premier ordre; il fallait qu'ils fussent des œuvres supérieures, et c'est ce qui est advenu.

Et maintenant lorsque du même coup d'œil on embrasse à la fois les groupes de Carrier-Belleuse et les cariatides de Thomas; lorsque l'on regarde ces deux grandes œuvres montrant chacune le tempérament différent de leurs auteurs, on éprouve une grande joie de voir que l'art de la statuaire française ne se confine pas dans des procédés identiques, que l'ornière n'est pas prête à se faire dans la voie suivie, que chaque individualité se manifeste et que nos artistes savent honorer leur pays, soit par leur talent décoratif, soit par leur style élevé et grandiose. La vie, l'indépendance d'allure d'un côté; de l'autre, la noblesse des compositions et la pureté de l'exécution; de toute part la valeur, le mérite et la glorification de l'art.

Pour terminer avec les œuvres de mes collaborateurs à l'escalier de l'Opéra, je dois citer de nouveau le nom de Chabaud, qui a modelé et exécuté toutes les têtes de la

voussure, des tympans, arcades et portes du rez-de-chaussée, et qui, là comme partout, a été souple et original ; puis redire encore celui de Corboz, le sculpteur d'ornement, à qui j'ai confié l'étude et l'exécution des ornements de l'escalier, depuis le point de départ des marches jusqu'au niveau des premières loges. A partir de ce niveau, jusqu'au haut de la voûte, c'est Choiselat qui a interprété avec force et ampleur les dessins que je lui donnais. Choiselat et Corboz sont peut-être parmi les sculpteurs ornemanistes, ceux qui ont des aptitudes les plus opposées, ou du moins les sentiments décoratifs les plus divers : l'un, Corboz, a la recherche de l'élégance et de la finesse ; l'autre, Choiselat, a le modelé large et ne se complaît pas dans les délicatesses excessives des détails. Mis côte à côte, sans direction générale, ces deux artistes ne pourraient produire un travail d'ensemble ; mais avec une marche indiquée à l'avance, ils rapprochent peu à peu leurs divergences et équilibrent leurs productions, qui, néanmoins, gardent toujours le caractère particulier de la main qui les exécute. Cette petite différence de main, cette manière spéciale de voir à chacun des deux ornemanistes, est précisément dans l'escalier le l'Opéra une des causes de l'harmonie décorative. En effet, Corboz a exécuté tout ce qui se trouve près des yeux, et demandait ainsi élégance, charme, étude serrée et finie. Choiselat, lui, a exécuté tout ce qui se trouve assez loin de la vue, et qui exigeait alors des masses plus fortes, des modelés plus simples et des détails moins nombreux ; de sorte que les qualités personnelles des deux artistes n'ont eu que peu d'entraves à subir pour que les œuvres produites se raccordassent au mieux et parussent émaner d'une seule

direction rationnelle. Mais pour arriver à ce résultat, il fallait des exécutants de valeur. Choiselat n'est plus à faire les preuves de la sienne, et Corboz est placé au premier rang parmi nos plus habiles sculpteurs d'ornements. Je m'en suis si bien aperçu que je lui ai confié l'une des plus grandes parts des travaux de l'Opéra, et si j'avais à recommencer j'augmenterais encore cette part de collaboration si utile, si dévouée et si efficace.

Il faut bien revenir à l'architecture puisque j'ai épuisé les autres arts ; mais grâce à la diversion que je viens de faire, comme j'ai à peu près indiqué tout ce qui peut charmer la vue dans le grand escalier de l'Opéra, je n'aurai plus rien à décrire, plus d'éloges à décerner à moi, ni à personne, et la place devient nette pour parler de diverses particularités qui, peut-être, ont quelque intérêt. Voici d'abord quelques détails sur les grandes colonnes de l'escalier.

Lorsque j'eus le désir de faire revivre l'emploi des marbres en grandes masses, emploi un peu abandonné depuis la fin du siècle précédent, je me trouvai face à face avec une assez grande difficulté : celle de découvrir des carrières exploitées et exploitables, pouvant fournir en un assez court espace de temps des blocs monolithes de grande dimension. Sauf les carrières de marbre rouge de l'Hérault, dont la coloration me déplaisait souverainement, je ne voyais guère celles où je devais m'adresser; car il fallait non-seulement que les colonnes que je projetais eussent un ton harmonieux, mais encore qu'elles fussent exemptes, autant que possible, des fils dangereux. La brèche violette d'Italie ne paraissait pas alors pouvoir fournir les blocs, et de plus les fils sont souvent

nombreux dans ce marbre splendide. Le marbre Campan vert m'aurait convenu comme tonalité et résistance; mais les propriétaires n'osèrent pas se livrer à une exploitation qui pouvait leur être fort onéreuse, car ils n'étaient pas assez certains de trouver les blocs demandés. J'avais bien les granits, mais c'était trop cher. Je ne connaissais pas encore le marbre vert de Suède, qui eût pu convenir, ni naturellement le nouveau Cipollin qu'on vient de découvrir dans le Valais. En somme, je frappais à toutes les portes, demandant à tousles marbriers de me faire les trente colonnes dont j'avais besoin, et je ne réussissais guère. Il y avait bien le marbre Beyrede; mais c'est un marbre d'en prix très-élevé et je ne pouvais payer huit ou dix mille francs une seule colonne. Enfin, après mille débats, mille encouragements de ma part, je parvins à décider MM. Dervillé et Cie, exploiteurs des carrières de Sarancolin, à accepter la commande pour le prix total de 148,000 francs compris pose, soit 4,933 fr. 33 par colonne. Le marbre choisi était fort beau; on peut le voir maintenant, et d'une harmonie douce et chaude, rappelant la belle tonalité de l'ancien marbre *Porta-Santa*.

Ce fut une difficile opération que l'extraction de ces trente blocs, qu'il fallait rechercher dans divers découverts espacés les uns des autres, placés à mi-côte d'une haute montagne, et n'ayant pour débouché que des chemins parfois à peine indiqués et dégradés par les pluies d'orage. Ainsi on atteignait une masse qui paraissait saine, et au moyen de tranchées dans le marbre, puis ensuite de nombreux coins enfoncés avec force dans les rainures, on arrivait à détacher de la masse générale

le bloc, qui, naturellement pour obvier aux éclats qui pouvaient se faire pendant l'opération, devait avoir un cube bien plus grand que celui strictement nécessaire. Malgré ces précautions il arrivait parfois que quelque fil, s'élargissant sous l'effet des coins, se montrait tout à coup, et le bloc, extrait avec tant de peine, devenait inutile, du moins pour l'usage auquel il était destiné.

Lorsque le bloc était isolé de la masse, il fallait le descendre de la carrière placée à plusieurs centaines de mètres au-dessus de la vallée. Tantôt précipité seul sur une pente rapide, tantôt traîné par des bœufs, tantôt manœuvré à main d'homme, il arrivait, après de nombreuses heures de travail, au niveau de la route communale; mais là on apercevait quelquefois aussi de nouveaux fils qui s'étaient ouverts pendant le parcours, et le monolithe devait alors se diviser en plusieurs morceaux, sans plus prétendre à devenir colonne. Pour fournir les trente colonnes de l'escalier, il a fallu extraire quarante quatre blocs des dimensions exigées; car quatorze ont dû être mis à l'écart comme ne remplissant pas les conditions imposées; et encore si j'avais voulu être strictement rigoureux, j'aurais pu en refuser treize autres, que j'ai acceptés dans les conditions que je dirai tout à l'heure.

Eh bien, ce travail, pour ainsi dire perdu, ces déchets importants et nombreux paraissent encore bien faibles quand on examine les carrières; car lorsqu'on voit les difficultés de l'extraction, on se demande comment un seul morceau peut arriver à bon port. En janvier 1863, j'allai avec mon ami Louvet visiter les carrières des Pyrénées et principalement celles de Sarancolin, afin de surveiller les découverts des blocs, et voir si l'on

pouvait ou non accepter ceux qui avaient quelques défauts. Cette excursion se fit au milieu de la neige, qui recouvrait les chemins d'une épaisseur d'au moins 60 centimètres, et qui, salie par le passage des hommes, des bœufs et des chars, était devenue, en certains endroits, comme une boue liquide. Çà et là gisaient ces masses de marbre à peine équarries, toutes grises, toutes ternes; les chantiers de bois, sur lesquels elles reposaient, sortaient leurs extrémités sales et noirâtres du milieu de la neige fondante, comme des grands bras de squelette plombés; le temps était gris, sombre; il faisait un froid humide et pénétrant; les caves des marbres étaient remplies de détritus sans forme et sans couleur; c'était horrible, et bien fait pour décourager au premier aspect! mais nous étions gens du métier, et un seau d'eau jeté sur un bloc nous disait immédiatement ce qu'il serait plus tard, s'il arrivait sans encombre au bas de la montagne. Et dire qu'il ne fallait qu'une fausse manœuvre pour que le bloc dégringolât sur le rapide; qu'un choc maladroit pour ouvrir un fil, qui n'aurait pas bougé sans cela, et qu'une gelée un peu intense, arrivant après une averse, pour effriter les parties superficielles du marbre et lui retirer ainsi les dimensions exigées!

Je comprenais fort bien alors les hésitations des maîtres carriers qui prévoyaient tous les accidents et ne se souciaient guère de s'exposer à une perte assez considérable, et je savais alors bon gré à MM. Dervillé et Cie d'avoir osé tenter l'aventure. Il faut dire que si les carrières de marbre étaient exploitées avec l'abondance qui devrait se produire, le plus grand nombre de ces craintes d'accidents n'existeraient pas. Les découverts seraient

alors conduits sur une vaste échelle, et l'on extrairait à coup sûr; les chemins seraient largement établis; des engins et machines faciliteraient tous les transports, et finalement l'opération n'offrirait aucun aléa. Mais comment voulez-vous que les marbriers, qui louent les carrières aux communes pour un laps de temps souvent bien court et avec des maximum d'extraction, puissent, pendant les quelques années où ils sont adjudicataires de l'exploitation, faire ces grands travaux qui ne peuvent s'exécuter que par des propriétaires ayant un débouché considérable et l'avenir devant eux? Force est donc aux marbriers locataires d'être prudents dans leurs opérations, et de préférer la vente de petits échantillons qui ne leur causent aucun dommage, à l'entreprise de gros blocs qui peut les amener à la ruine. Aussi, tant que les marbreries ne seront pas propriétés particulières, ou tant qu'elles ne seront pas exploitées directement par l'État, il ne faut pas prétendre à un immense accroissement de production de ces admirables matières, dont la France est si riche pourtant, et qui restent ensevelies faute de débouchés, faute d'argent, et faute de patronage efficace de l'État.

Enfin, un jour viendra ou quelque ministre bien avisé se dira qu'il est bon ou d'aliéner des richesses improductives, ou d'en faire profiter le pays; peut-être alors l'industrie marbrière prendra-t-elle un nouvel et puissant essor, au grand avantage de l'art décoratif, et au grand avantage de la France qui, ayant chez elle des ressources merveilleuses, va s'approvisionner en Italie, en Suède, en Écosse ou en Belgique, parce que les prix des marbres étrangers sont en général moins élevés que les prix des marbres français. Mais ceci est de l'économie politique;

ce n'est pas mon affaire et je me tais, craignant que l'on ne me prouve que plus on a de ressources chez soi, moins il faut les employer!

Passons, et revenons à ces fils découverts avant, pendant ou après le travail de taille et de polissage des fûts. Sur les trente colonnes à fournir il y en avait dix-sept parfaitement saines; six qui étaient trop courtes et qu'il fallait rallonger par un morceau de la hauteur de l'astragale ou des moulures de la base du fût; quatre qui avaient des fils presque dans le sens horizontal et se prolongeant du tiers ou du quart dans la colonne; et trois enfin qui, bien qu'étant saines en général, avaient de petits défauts, de petits fils presque extérieurs et ne se prolongeant pas au delà de 4 ou 5 centimètres.

Lorsque ces constatations furent faites, les jours avaient passé; il fallait bientôt placer les fûts qui devaient supporter les murs de la cage de l'escalier; le temps manquait absolument pour rechercher d'autres blocs, à moins de se résigner à attendre encore huit ou dix mois; il fallait aviser : je fis agrafer et goujonner solidement par des crampons et des goujons en cuivre les colonnes qui présentaient quelques fils; je consentis à l'adjonction de morceaux aux extrémités des fûts qui manquaient de longueur, en indiquant certaines précautions à prendre. Enfin j'acceptai tous les blocs proposés et dont quelques-uns étaient d'une rare beauté; mais à la condition expresse que les colonnes, ainsi mises en état, seraient soumises à une suite d'expériences sévères et garantissant bien au delà de la nécessité le maximum de sécurité que l'on devait exiger d'elles. Il va sans dire que le moindre effet produit sur les fûts concluait immédiate-

ment à leur remplacement. Je préférais encore attendre un an s'il le fallait, que de planter un mur sur des points d'appui qui eussent cédé un jour où l'autre.

Les expériences furent faites sous la surveillance de M. Noël, conducteur de travaux, homme d'une conscience parfaite et d'une exactitude minutieuse, dont, malheureusement, j'ai à regretter la perte, et rien ne fut négligé pour les rendre aussi rigoureuses que possible. Chaque colonne fut installée dans une presse hydraulique de grande puissance, et dont les plateaux furent soigneusement vérifiés. Un manomètre, système Bourdin, pouvant indiquer une pression de quatre cents atmosphères, fut adapté à la presse ; mais comme à cette énorme pression les manomètres peuvent ne pas donner toujours une indication absolument exacte, et que la moindre petite pierre imperceptible ou le moindre défaut dans l'élasticité du tube indicateur peut amener une différence entre la pression effectuée et celle marquée sur le manomètre, je complétai cette indication, qui pourtant aurait pu suffire au besoin, par une autre marque de la puissance de pression de la machine. Voici comment :

Parmi les nombreuses expériences faites par M. Michelot, ingénieur en chef des ponts et chaussées, sur les forces de résistance des pierres employées au nouvel Opéra, on était arrivé à constater que de toutes les pierres calcaires essayées, la roche d'Euville était celle dont la force portante variait le moins, soit que la pierre fût posée sur son lit de carrière, soit qu'elle fût placée en délit. On avait expérimenté sur une grande quantité de cubes, variant de dimensions, et de parallélipipèdes variant de hauteur, et l'on avait trouvé que le poids nécessaire à l'écra-

sement de tous ces morceaux était en moyenne de 250 kilogrammes par centimètre carré. La faible variation des forces amenant à cet écrasement pouvait être mise sur le compte de petites circonstances fortuites, telles que le parallélisme imparfait des faces, la position plus ou moins oblique du levier d'écrasement, etc.; mais, en résumé, le coefficient de 250 kilogrammes par centimètre carré de surface donnait une exactitude très-suffisante pour les opérations que je voulais effectuer.

Les colonnes devaient porter chacune au maximum un poids de 80,000 kilogrammes; il me paraissait inutile de leur faire supporter dans l'expérience un poids triple de celui-ci; en constatant que les fûts avaient une force portante dépassant de plus de 150,000 kilogrammes celle qui était exigée pour leur office, je n'avais aucun aléa à craindre pour l'avenir.

Partant de ce principe, je fis faire pour chaque expérience des cubes de pierre d'Euville de 0,30 centimètres de côté, bien dressés, bien équarris et pris dans divers bancs de cette roche. La surface de ces cubes était donc de 900 centimètres carrés, qui, multipliés par le coefficient d'écrasement, 250 kilogrammes, donnaient pour l'écrasement total du bloc un chiffre de 225,000 kilogrammes.

Ces blocs ainsi traités furent placés au-dessus du fût soumis à la presse hydraulique et le fonctionnement commença. Il était évident qu'à toutes les indications fournies par le manomètre, nous avions de cette façon un contrôle presque mathématique, c'est-à-dire qu'au moment où le bloc d'Euville s'écraserait, il supporterait, et par conséquent le fût de la colonne suppor-

terait également, une pression de 225,000 kilogrammes.

Tous les fûts furent successivement soumis à cette expérience doublement contrôlée, et il arriva ceci : c'est que le manomètre ne descendit guère au-dessous de 250 atmosphères, et s'éleva quelquefois jusqu'à 260. D'après le rapport du diamètre de la pompe foulante avec celui du piston une atmosphère équivalait à environ 1,100 kilogrammes, ce qui donnait pour la pression totale un poids de 270,000 à 280,000 kilogrammes ; l'expérience était donc concluante; la résistance de l'Euville avait été bien constatée par M. Michelot, et les fûts, ainsi essayés, devaient supporter, en prenant la moyenne, une pression d'environ 250,000 kilogrammes. De plus, pour être absolument certain du résultat, je ne me contentai pas de l'écrasement d'un seul bloc par colonne, mais j'en fis écraser trois sur chaque fût, les trois blocs pris dans des morceaux de roches différentes. Cependant, lorsque j'eus déjà la certitude d'une résistance suffisante, résistance contrôlée par le manomètre et l'écrasement des cubes d'Euville, je voulus prolonger l'expérience et la rendre encore plus complète. A cet effet, je remplaçai les blocs d'Euville écrasés par des blocs de marbre Sarancolin, provenant de la même carrière que les colonnes, et je fis continuer la manœuvre de la pompe. J'arrivai ainsi, en suivant les indications du manomètre, à des pressions variant de 360 à 380 atmosphères (le manomètre n'a jamais pu atteindre 400), ce qui, eu égard au rapport du tube et du piston, donnait pour pression sur le haut du fût des colonnes une moyenne de 400,000 kilogrammes.

J'arrêtai là ces expériences, qui furent d'autant plus concluantes que, non-seulement aucun effet ne se produi-

sit dans les parties saines des colonnes, mais encore dans les parties qui pouvaient donner lieu à quelques appréhensions; ainsi j'avais rempli les orifices des goujons et des agrafes par de petites coulées de plâtre fin, arasant mathématiquement l'extérieur des fûts; si un effet quelconque se fût produit dans ces blocs ainsi goujonnés et agrafés, le plâtre se serait immédiatement détaché, ne fût-ce qu'imperceptiblement, de la cavité qu'il remplissait, et il aurait débordé, ne fût-ce que d'un dixième de millimètre, la surface extérieure des colonnes; mais même sous la pression de 380 atmosphères rien ne se produisit, et le plâtre restait absolument adhérent aux surfaces qu'il avoisinait.

De cela il résultait que les colonnes les plus défectueuses avaient encore une résistance certainement triple, presque sûrement quintuple, et probablement décuple de celle qui était exigée. Ce fut donc avec tranquillité que je plaçai les colonnes de l'escalier, et je crois que le public peut s'en approcher sans crainte; elles ne risquent pas de l'écraser.

Puisque je viens de parler si longuement des colonnes, laissez-moi encore allonger cette causerie en vous disant que je vous prie de regarder les moulures qui forment l'astragale du fût et celles qui en terminent la base; elles sont de la même famille que celles dont j'ai déjà dit un mot au sujet des colonnes de la façade et pour lesquelles j'ai eu un si beau mouvement d'admiration. Je sais bien que c'est peu de chose pour tout le monde que cette petite invention de moulures; mais ça n'empêche pas que je tiens fort à cette petite invention-là. Je me figure qu'un jour ou l'autre les architectes délaisseront le maigre as-

tragale et le pauvre listel qui règnent sur tous les fûts depuis près de deux mille ans, et, s'il en est ainsi, je veux prendre date. Callimaque a conquis sa gloire en inventant le chapiteau corinthien; il suffirait à la mienne que l'on dît un jour que j'ai inventé un nouvel astragale. En attendant que les architectes de l'avenir mettent sept ou huit moulures au lieu de deux, je supplie les architectes d'à présent de s'emparer sans crainte de mes couronnements et de mes empâtements de fûts, et je n'aurai jamais assez d'actions de grâces à leur rendre. Voyons, mes chers confrères, je vous le demande avec instances! jugez mes fûts dignes de contrefaçon, et vous me rendez le plus fat des architectes! Je ne suis point fort exigeant, n'est-ce pas? et l'on peut me passer cette innocente manie aussi bien que vous passeriez celle d'un jardinier qui, cultivant à peu près toutes les fleurs, ne mettrait son amour-propre qu'à avoir ajouté deux pétales à la jaune corolle du vulgaire pissenlit!

Faut-il regarder aussi comme une invention les deux petits retroussis en volutes que j'ai introduits dans les chapiteaux ioniques de l'escalier? Je me garderai bien de résoudre cette question, et il faudrait s'y prendre à deux fois avant de répondre. Si, en effet, on considère ces deux accroche-cœurs comme une création personnelle, tout, à l'Opéra, tout sans exception, devra être mis dans la même catégorie, et il n'y aura pas dans l'édifice une surface grande comme la main pour laquelle je ne puisse prendre un brevet! Je ne suis pas si exigeant et je ne pense pas que j'aie inventé une architecture nouvelle parce que j'ai composé à ma façon une myriade de détails ornementaux. On n'invente pas plus une architecture en étant ingé-

nieux et même parfois original, qu'un écrivain n'invente une langue en donnant à ses idées des tournures particulières; ici on arrange des éléments décoratifs d'une certaine manière; là on arrange des mots dans un certain ordre, et ce n'est que peu à peu que les formules trouvées de part et d'autre deviennent assez nombreuses et caractérisées pour créer un style, non pas personnel, mais représentant une époque. Les compositions de l'Opéra auront-elles la bonne fortune de faire partie de cette transformation graduelle? nous verrons cela dans une centaine d'années!

Mais ce que nous pouvons voir tout de suite, c'est la différence de niveau qui existe entre le sol des balcons de l'escalier et celui des galeries environnantes. Je signale cette particularité parce que plusieurs personnes ont paru s'étonner de cette différence de niveau; mais lorsque je leur ai expliqué que, grâce à cette diversité de hauteur, on pouvait, en se promenant dans les couloirs et dans l'avant-foyer, voir l'intérieur de la cage de l'escalier et les rampants des marches, ce qui eût été impossible si les balcons eussent été plus élevés, ces personnes ont trouvé que j'avais bien fait. J'espère que celles qui lisent ce petit paragraphe seront de cet avis, et qu'elles trouveront aussi que j'ai été bien inspiré le jour où j'ai pris le parti d'abaisser le sol des balcons au-dessous de celui des galeries. Au surplus, non-seulement cet abaissement permet une libre vue aux promeneurs de l'avant-foyer, mais encore à ceux placés au niveau du rez-de-chaussée et sur le parcours des marches; il ne forme pas obstacle et les regards peuvent s'étendre plus facilement dans les galeries que si les balcons étaient au même niveau que celles-ci. Je crois que dans ce chapitre je ne me suis pas

placé, comme cela m'est quelquefois arrivé, dans un nuage d'encens; aussi peut-être me pardonnera-t-on si je dis que, dans toute la composition de l'escalier, ce qui me semble le plus satisfaire aux questions d'art et de logique, c'est le décrochement du niveau des galeries et des balcons. Et si maintenant vous avez une couronne de fleurs en réserve, vous pouvez la placer sur ma tête en y adjoignant une bandelette portant ces mots : « A l'architecte qui a pensé à décrocher les balcons, témoignage de gratitude! » Suivent les signatures.

J'aurais encore à vous parler des marbres de l'escalier, de leur provenance et de leur prix, ainsi que de la façon remarquable dont ils ont été travaillés par MM. Drouet, Langlois et Cie; mais cela fera bien un article tout entier, et je ne veux pas le placer à la queue d'un autre. Je me contenterai donc, pour finir tout ce qui touche au grand escalier, de vous dire que j'avais projeté les grands paliers de départ, de centre et d'arrivée, en espèce de mosaïque florentine, qui eût étalé là de jolis ramages; les dessins étaient faits, les matières choisies; mais à la fin il a fallu marcher vite et renoncer à exécuter ce travail, qui aurait exigé une année à lui tout seul.

J'ai regretté un moment l'abandon de cette mosaïque; mais aujourd'hui je suis enchanté qu'elle n'ait pas été faite; car elle aurait papilloté, et les simples paliers en marbre blanc font, sans conteste, bien mieux que n'eussent pu faire ces riches méandres, qui sentent un peu la décadence. Tout est donc pour le mieux dans cette occurrence; les choses ont été plus vite; elles ont coûté moins cher, et ont donné un meilleur résultat. Si l'on pouvait en dire autant de tout ce que j'ai fait! Moi, je pourrais

bien le dire; mais il y a bien sûr des gens qui ne me croiraient pas!

Je signale encore les candélabres placés sur les consoles et sur les piédestaux, non pas tant à cause de leur composition et de leur originalité, mais à cause plutôt de leur exécution. Ce grand travail a été fait par la maison Lacarrière, Delatour et Cie; et c'est vraiment un charme de regarder ces belles pièces si bien venues de fonte, si bien ciselées et si bien ajustées. Avec cette exécution-là il est bien difficile de ne pas faire une œuvre d'art. Au surplus, l'exécution des bronzes de l'Opéra est, pour la plus grande partie, des plus remarquables; et je trouverai, à un instant donné, à rendre justice aux fabricants qui m'ont prêté leur concours. En attendant, je cite M. Matifat, qui a fondu les balcons de l'escalier. Si le travail n'est pas d'une exquise délicatesse, il a au moins été fait pour un prix fort minime, eu égard à son importance; et il y a diverses manières d'être utile dans une œuvre collective : par son talent, par sa conscience, et par son bon marché. Je crois que tout cela s'est trouvé réuni pour les bronzes de l'Opéra. Puisque je cite les balcons, voulez-vous les regarder un peu? est-ce que le dessin ne vous plaît pas? Moi, j'aime bien celui des secondes loges; et vous?

J'ai fini, parce que si je m'arrêtais encore à une foule de petits détails j'en remplirais tout ce volume. J'en ai dit assez, je pense, sur le grand escalier de l'Opéra; mais je vous avoue pourtant que je n'en ai pas parlé comme je l'espérais. Ainsi que je le disais en commençant, j'abordais ce chapitre avec une certaine difficulté et sans savoir comment j'irais jusqu'au bout; j'y suis arrivé à ce bout;

mais sans suite, sans idée, et n'ayant guère de plaisir à causer; et pourtant quel beau sujet j'ai perdu là et comme un poëte, un simple poëte, un de ceux qui savent trouver dans les œuvres des artistes tout ce que ceux-ci n'ont pas cru y mettre, aurait pu écrire une belle page sur les splendeurs de l'architecture et les bizarreries harmonieuses de la foule que j'évoquais. Je la vois, moi, cette foule colorée, qui devait animer le grand escalier; et vous, ne la voyez-vous pas? Elle gravit les marches de marbre; elle s'accoude sur les balcons d'onyx; elle circule sous les mosaïques de l'avant-foyer. C'est l'or, le brocart, le damas, le velours qui jaillissent de la palette de Véronèse, et qui, maintenant, éclatent et scintillent sous les voûtes de l'escalier! Quelle joie pour le coloriste! quelle fête pour les yeux!

Tenez, regardez au travers de mon rêve, et jugez vous-même! Regardez ces grands seigneurs, avec leurs robes cramoisies; ces jeunes femmes avec leurs longues jupes en satin broché d'or; ces gentilshommes avec leurs élégants manteaux vénitiens et leurs pourpoints orangés. Regardez ces quelques patriciens, dont les vêtements en velours noir jettent des taches puissantes au milieu des cliquetis de la soie; ces toquets à plumes blanches; ces perles dans les cheveux blonds des femmes; ces éventails mouchetés qui paillettent; ces pelisses d'hermine; ces écharpes de gaze; ces brodequins d'azur; ces aigrettes en rubis; ces étoffes qui bruissent et ces diamants qui étincellent! C'est le rendez-vous des brillantes tonalités; c'est la confusion des splendides couleurs de toutes les époques, et de tous les pays de la couleur; c'est un kaléidoscope harmonieux et enivrant qui, dans une

éblouissante vision, réunit don Juan, Lovelace, Chérubin, d'Épernon, Boccace et Gentil-Bernard, entourés de leurs séduisantes amoureuses. Et vous tous, merveilleuse pléiade des temps du pittoresque et de l'imprévu, clercs de la basoche, mignons, pages, trouvères, nobles dames, paladins, hauts barons et riches châtelaines, éparpillez-vous sous les mille lumières qui rayonnent; reposez-vous près de ces colonnes qui se groupent. Que vos vêtements de pourpre et d'aventurine se détachent sur les fonds fauves des grandes mosaïques; que vos bras effleurent les tentures flottantes, jetées çà et là sur les balcons de bronze; que vos regards réfléchissent l'éclat des granits et des jaspes; que vos sourires s'entre-croisent; que vos mains se serrent; que la beauté, la jeunesse, la vie, le mouvement, la couleur, la grâce, l'élégance et la force débordent de toutes parts au milieu des girandoles, des balustrades, des chaudes peintures, des groupes d'airain et des tentures soyeuses des grandes baies. Enfin, que l'escalier de l'Opéra soit une vaste cage, une large corbeille, un immense écrin dans lesquels voltigent, s'épanouissent et resplendissent des mondes féeriques de papillons, de fleurs et de pierres précieuses!

Si j'étais poëte, voilà ce que je dirais, bien mieux, cela va sans dire; si j'étais peintre, voilà ce que je peindrais; mais je ne suis qu'un simple architecte et je dois me contenter de le rêver! J'ai pourtant un instant espéré que mes songes deviendraient réalité lorsque l'on s'est décidé à donner des bals masqués à l'Opéra; je croyais trouver là quelques-unes des impressions que je désirais tant ressentir; mais si plusieurs points brillants venaient de ci et de là accompagner les architectures du vaisseau de l'es-

calier, l'affreuse foule en frac noir devenait souvent cohue, étouffant sous ses sombres vêtements les petites étincelles de couleur qui cherchaient à se montrer; et puis, vraiment, malgré les efforts apportés aux travestissements, je ne pouvais m'empêcher de trouver qu'une pierrette ne remplace pas la reine Margot, et qu'un seigneur du temps de Henri III vaut mieux qu'un polichinelle.

Ah! si j'étais directeur de l'Opéra seulement pour un jour, je voudrais utiliser les merveilleux costumes du répertoire pour les répandre dans le grand foyer et l'escalier. Vous figurez-vous le cortége de *la Juive* (moins les chevaux, bien entendu), circulant sur les degrés et dans les galeries? Vous figurez-vous le cortége de la marche du sacre du *Prophète* se répandant dans ces grands vaisseaux, et tout le corps de ballet, dans les vêtements du menuet de *Don Juan,* s'éparpillant à tous les étages? Un orchestre invisible remplirait les airs de ses ondes sonores; des bouquets seraient lancés du haut des tribunes; des flots d'encens s'élèveraient aux voûtes, et à un instant donné, mille voix, entonnant un chant magistral, feraient résonner les parois de pierre et élever dans les plus hautes régions les cœurs émus par ces grands accords, par cette pompe merveilleuse et par cette charmeresse et puissante couleur se reflétant des portes aux costumes, et des draperies aux marbres chatoyants et vigoureux!

Allons, voilà que je recommence encore à rêver! Réveillons-nous tout à fait! il est temps!

DU RIDEAU D'AVANT-SCÈNE.

J'ai demandé à MM. Rubé et Chaperon d'exécuter pour l'Opéra un rideau d'avant-scène, simulant une somptueuse draperie de velours, et je leur ai indiqué la tonalité que je désirais voir à cette draperie. Là se borne toute la participation que j'ai prise dans la composition de ce splendide rideau. Pour le rideau de manœuvre, j'ai indiqué aussi la coloration et fait un petit croquis de la disposition que je proposais, et j'ai laissé ensuite les décorateurs brosser leur toile en me confiant à leur talent éprouvé.

Vous voyez que je ne me suis pas mis en grands frais d'imagination et que, dans cette occasion, je me suis quelque peu défait de mes procédés habituels; c'est qu'en résumé ces deux grands rideaux étaient moins de l'architecture que de la décoration, et que chacun en jugerait ainsi en les voyant. Me reconnaissant dès lors moins expert que les deux peintres, dans l'art intéressant qu'ils pratiquent avec tant d'autorité, je n'avais rien de mieux à faire qu'à donner quelques indications générales, qu'à faire quelques remarques sur les maquettes présentées, et à débarrasser ensuite ces artistes de valeur d'un con-

trôle trop minutieux. Il fallait bien laisser une liberté suffisante pour que l'œuvre produite pût être considérée comme étant complétement leur œuvre personnelle, au même titre que les œuvres des peintres et des statuaires qui collaboraient aux travaux de l'Opéra.

C'est donc à MM. Rubé et Chaperon qu'il faut reporter tous les éloges faits à l'occasion de ces rideaux, et c'est de grand cœur que je m'associe aux succès qu'ont obtenu et qu'obtiennent encore chaque jour ces deux éminents artistes.

Le rideau d'avant-scène est traité avec une largeur magistrale; la draperie est noblement composée; les franges et les torsades, bien comprises dans le caractère ornemental de la salle, sont dessinées avec une véritable science et une grande maestria. Le rideau de manœuvre, plus gracieux, plus élégant, a, dans son arrangement et son exécution, les mêmes qualités de science et d'art qui se remarquent dans la première toile, et, lorsque l'un ou l'autre de ces rideaux est baissé, on éprouve une réelle satisfaction à les voir si bien en harmonie avec le vaisseau dont ils forment une grande paroi, et dont, sans contredit, ils sont un des plus heureux ornements.

Quant au lambrequin qui couronne le rideau d'avant-scène, comme il y avait là une silhouette à trouver, un cartouche à essayer et quelques détails à combiner, l'architecture reprenait un peu ses droits; j'ai dû dès lors en donner la composition et les contours, et prier les deux artistes de s'inspirer du croquis que je leur présentais. MM. Rubé et Chaperon ont fait ainsi; mais naturellement, en passant par leurs mains, ma composition n'a eu qu'à y gagner; car la savante exécution de ces sortes de

draperies a au moins autant d'importance que le parti général.

Du reste, si je réclame pour moi la conception du lambrequin, c'est moins pour me faire un mérite de l'avoir réussi, que pour reconnaître que les deux pendentifs qui le terminent sont un peu trop développés, et qu'ils eussent gagné à être moins longs de trente ou quarante centimètres. Cela pourra se refaire facilement plus tard; mais, en attendant, comme quelques personnes ont fait cette remarque, je tiens à ce qu'on sache que la faute n'en incombe pas aux décorateurs; ils n'ont rien à se reprocher, et le public n'a qu'à les applaudir.

Vous avez peut-être remarqué que le milieu de ce lambrequin est orné par un cartouche circulaire, contenant les armes du Roi-Soleil, et par une petite plaque indiquant l'année de la fondation de l'Opéra. Ce motif s'arrange bien; c'est du moins ce qu'il me semble; il fait bon effet; mais évidemment tout autre cartouche et même tout autre motif aurait pu donner lieu à un arrangement tout aussi satisfaisant; car il faut que des cartouches, des palmes et des guirlandes soient bien mal agencés pour n'être pas à peu près acceptables. Cependant, si j'ai choisi ces armes et ces millésimes, c'est que je voulais éviter de mettre de la politique à la place de l'architecture. J'ai dit déjà que je ne considère pas comme emblèmes politiques ceux qui, appartenant au souverain régnant lors de l'édification d'un monument, ont pour but, lorsqu'ils prennent place dans un édifice, de fournir des motifs nouveaux et d'indiquer des dates historiques. Aussi j'ai introduit des aigles à l'Opéra, avec la même tranquillité d'esprit que j'y eusse introduit des lis

ou des faisceaux si le monument avait été construit sous Louis XV ou sous la République. Mais il y a dans beaucoup d'édifices un emplacement spécial, qui est presque toujours destiné à recevoir officiellement les emblèmes du régime alors en vigueur, et si ce n'était pas irrespectueux, je dirais presque le régime courant ; c'est à cet endroit que se trouve, sous forme allégorique, ce que l'on pourrait appeler l'enseigne du Chef de l'État. Quand un titulaire disparaît, son successeur (qui n'est pas toujours son gendre) s'empresse de modifier l'écriteau. Jadis ça durait pourtant assez longtemps, et on se faisait gloire de conserver l'enseigne précédente et d'inscrire à côté : Maison fondée en 1589; un tel, successeur, continue son commerce. Mais depuis quelque temps les changements de propriétaires sont fréquents, et le Coq Hardi, le Cheval Blanc, la Maison Rouge et l'Aigle Noir, viennent tour à tour prendre place sur la devanture de l'établissement.

Je disais donc que dans les édifices il y a un endroit qui reçoit spécialement l'étiquette et qui, dès lors, peut être considéré comme emplacement politique. Dans les mairies, c'est le dessus de la grande cheminée; dans les marchés, c'est le couronnement d'une petite fontaine placée dans la cour centrale; dans les écoles, c'est le plateau d'une console en plâtre, scellée au-dessus du poêle; dans les ministères, c'est un des trumeaux de la salle du conseil; dans les théâtres, c'est au milieu du manteau d'Arlequin. Lorsque les gouvernants ou les architectes sont confiants, ils installent ces emblèmes à demeure fixe; mais dans les théâtres, il paraît que les directeurs sont plus hésitants; car les attributs sont le plus souvent

accrochés de façon à pouvoir s'enlever facilement et se remplacer à volonté. J'aurais pu, en suivant cet exemple, mettre sur un cartouche volant, ou bien les gigantesques R F, comme au Théâtre-Français, ou bien un faisceau ressemblant à l'instrument cher à M. Purgon, comme à l'Opéra-Comique; mais comme je trouve que ce jeu de cligne-musette, auquel on fait, à ces places, jouer les enseignes, contribue fort peu à inspirer le respect que l'on doit avoir pour le signe adopté par le pays et par le Chef de l'État, j'ai tâché que ces accrochements et décrochements alternatifs fussent évités dans la salle de l'Opéra, où, sous tous les régimes, on peut fort bien chanter Mozart, Halévy et Meyerbeer. Donc, au lieu et place du cartouche officiel d'un jour, j'ai mis un cartouche simplement historique, et comme la France de Louis XIV n'a pas fait trop mauvaise figure dans le monde, j'espère que personne ne s'avisera de me reprocher le beau soleil ardent qui resplendit pour éclairer l'acte de naissance de l'Opéra.

Au surplus, pour bien indiquer la pensée qui me conduisait, j'ai complété la signification historique et artistique du cartouche central par une inscription tirée d'un vers de Martial :

MUSÆ STAT HONOS ET GRATIA VIVAX.

Ce qui montre que, si je ne suis pas un grand politique, je me présente comme un grand philosophe.

DES PORTIQUES DE LA QUEUE.

Les portiques, ou galeries latérales, et le portique d'entrée de l'Opéra ont la même composition générale et le même parti décoratif ; c'est une suite d'arcatures formant pendentifs et séparées les unes des autres par des arcs-doubleaux fort simples.

Les galeries latérales sont destinées à abriter les personnes qui font la queue pour prendre leurs billets. Celle de droite n'a que cette seule destination; celle de gauche est agencée de façon à ce que, pendant la journée, elle serve aussi à la location des places prises à l'avance. Le portique de face sert seulement d'abri et de première entrée. Ces trois dépendances du monument sont dallées en marbre de Serravezza, éclairées par des candélabres en bronze, égayées dans les voûtes par des clefs ornementales, qui en valent bien d'autres ; mais qui ne valent pas davantage. Des bouches de chaleur servent à chauffer les galeries de la queue ; de grandes portes en bois et des tambours montrent, de distance en distance, des spécimens de menuiserie fort bien exécutés par la maison Pascal. Quelques plaques, portant le prix des places, forment par-ci par-là quelques motifs bien étudiés , mais n'offrant pas

une grande nouveauté; enfin de larges fenêtres en bois, assemblées sur des montants et des compartiments en fonte peinte ou cuivrée, ferment avec assez de grandeur ces galeries latérales.

Et puis..., c'est tout, je ne vois rien de particulier à signaler dans ces portiques et ce chapitre peut se borner à son en-tête.

Je viens d'avoir une idée! Comme j'étais un peu honteux de livrer à mon éditeur une description si écourtée, je me suis dit: « Si j'allais voir l'Opéra, peut-être trouverais-je quelque chose de plus à écrire »; et j'ai été voir l'Opéra! Or, bien que cela puisse un peu surprendre, depuis que le théâtre est ouvert, c'est la première fois que je me décide à faire cette visite! Naturellement, depuis deux ans et demi, je n'ai pas été sans mettre les pieds dans le monument; mais, dans le jour, c'était seulement pour affaire de service, et le soir, c'était presque en catimini, comme les auteurs qui assistent à leurs pièces au fond d'une baignoire. En réalité je n'avais jamais vu l'Opéra ni par dehors ni par dedans, du jour où je l'avais livré, et tout ce que j'ai déjà écrit sur le théâtre, à part quelques points qui m'étaient apparus au passage, était le résultat de mes souvenirs.

C'était jour de fête, les bureaux étaient déserts; l'édifice était solitaire, et pendant une heure je me suis planté dans tous les coins en regardant toute chose, comme si j'étais un simple touriste en voyage.

J'ai retrouvé là des motifs que j'avais un peu oubliés; j'ai vu des effets que je ne me rappelais plus, et, en somme,

j'ai constaté avec satisfaction que l'architecte du monument avait partout étudié avec conscience, et avait quelquefois fait œuvre d'artiste. Ainsi, pour rester dans le sujet que censément je devais traiter dans ce chapitre, j'ai trouvé que les menuiseries des portiques étaient réellement bien comprises, et que les petites plaques des prix des places, dont je parlais avec assez de sans-façon, valaient bien mieux que cela, et qu'elles étaient, ma foi, tout à fait charmantes!

Et je souriais en dodelinant de la tête, et je me faisais *in petto* de jolis compliments! En résumé, je me disais que si j'avais vu ces motifs et ces moulures en Italie ou en Grèce, je me serais immédiatement mis à les copier et à en faire des relevés. C'était là le bon côté de ma visite et ce qui fait que je ne la regrette pas. Mais, hélas! il y avait aussi le revers de la médaille! En voyant tout ce qui avait été produit, tout ce qui avait été imaginé, je me demandais si je pourrais en faire autant maintenant et si j'avais encore dans la cervelle, dans les yeux et dans les mains, la vivacité, la décision et l'habileté du temps passé! et il me semblait que je ne pourrais jamais retrouver mon inspiration, qui me paraissait émoussée, ma logique, que je trouvais un peu entamée, et mon ardeur au travail, que je croyais bien éteinte!

Ces pensées, qui m'obsédaient au milieu du petit triomphe que je me décernais à moi tout seul, n'étaient pas sans m'attrister, et en regardant le grand édifice que j'avais élevé, je pensais à l'archevêque de Grenade et me disais que mon dernier sermon était prononcé! Lorsque l'on est jeune, ardent, robuste, insouciant, on gravit les

plus hautes montagnes sans difficulté et avec entrain, et si l'on fait quelques chutes en route, on arrive néanmoins au sommet! Plus tard, sans doute, on ne ferait plus de faux pas; on serait plus prudent; mais on hésite à faire ces dures ascensions et on se résigne à les regarder faire aux autres, en se contentant de leur donner des conseils, qu'ils s'empressent, au reste, de ne pas suivre! Serais-je déjà arrivé à ce moment où j'ai assez marché moi-même, et où il faut que je serve seulement de guide à plus ingambe que moi? J'espère bien encore que non! Et vienne une autre montagne à escalader que je tenterais encore la montée! mais enfin, je suis sûr de ce que j'ai pu faire et suis incertain sur ce que je ferai plus tard!

Je ressens, du reste, déjà cet effet dans ce qui n'est pas tout à fait de mon métier, en écrivant ces fascicules. Lorsque je parcours les pages déjà écrites, je viens quelquefois à m'étonner d'avoir trouvé des idées pour les écrire, et à chaque chapitre nouveau je me dis en commençant que je ne pourrai jamais arriver à la fin; j'y arrive pourtant, mais comment? Ce n'est pas à moi à faire la réponse.

Quoi qu'il en soit, en m'interrogeant ainsi devant ce que j'avais produit pendant les années de force et de décision, j'en arrivais à me dire qu'il faudrait que certaines catégories humaines fussent pour ainsi dire confinées dans une période de temps, dont elles ne pourraient franchir les limites, et que, si cela retirait aux hommes, ainsi parqués, une grande partie de leur liberté, au moins les peuples tout entiers profiteraient de cette limitation, en ce que les œuvres produites pendant ces années indi-

quées, seraient, ou du moins devraient être, les plus grandes et les plus énergiques. Ça n'a pas le sens commun; je le sais bien! mais ça ne fait rien; les paradoxes du présent sont souvent les vérités de l'avenir; ainsi, pour bien affirmer ma pensée, voici ce que je me posais en axiome en sortant de ma visite, et le décret que je promulguais dans l'intérêt des œuvres de l'humanité :

Considérant :

Que les poëtes, et surtout ceux qui font de la poésie amoureuse, doivent être jeunes, sans avoir encore perdu toutes les illusions de la vie;

Que les musiciens, parmi lesquels se trouvent souvent de petits prodiges, ce qui montre que leur art est plutôt de l'intuition que de la science, peuvent commencer dans un âge assez tendre;

Que les peintres, bien que la partie du métier demande quelques études sérieuses, peuvent néanmoins exécuter leurs tableaux dans leur jeunesse, mais que leurs yeux se fatiguent assez vite et que leurs mains tremblent d'assez bonne heure;

Que les sculpteurs se conservent plus longtemps, parce que leur art, mêlé de gymnastique, est fort hygiénique;

Que les architectes ont besoin d'au moins quinze ans d'étude artistique, scientifique et pratique, et que leur profession, qui les oblige à grimper sur des échelles, est aussi hygiénique;

Que les conseillers, députés, sénateurs, préfets, ambassadeurs et ministres, doivent être déjà un peu dégoûtés de l'humanité lorsqu'ils pratiquent leurs missions, et que, d'ailleurs, les hommes étant enclins à changer d'opinion dans le cours de leur vie, il importe que ceux-ci n'en adoptent pas trop tôt une qui pourrait les gêner par la suite ;

Qu'un président de la République doit être tout à fait revenu des illusions de ce monde, afin qu'il sache bien que le mot pouvoir ne doit pas dire servitude ;

Que les journalistes, qui remplissent des fonctions sacrées et sacerdotales, doivent avoir toutes les vertus que l'on n'acquiert que par une longue expérience de la vie ;

Décrète :

Les poëtes feront de la poésie de dix-huit à trente ans.

Les musiciens feront de la musique de vingt à trente-cinq ans.

Les peintres feront de la peinture de vingt-cinq à quarante ans.

Les sculpteurs feront de la sculpture de vingt-cinq à cinquante ans.

Les architectes feront de l'architecture de trente-cinq à cinquante-cinq ans.

Les conseillers, députés, sénateurs, préfets, ambassadeurs et ministres, ne pourront être nommés avant soixante-dix ans.

Les présidents de république ne pourront être élus avant quatre-vingts ans.

Enfin les journalistes devront être centenaires.

Il me semble que, de cette façon, les ambitions ne se mettraient pas trop tôt en route; car il y aurait peu d'exemples qu'un jeune homme de vingt ans fît de la politique pour attraper un titre ou une place qu'il ne pourrait avoir que cinquante ans plus tard!

Et voilà où j'en étais arrivé après ma visite à l'Opéra. Est-ce que vous ne pensez pas que j'aurais eu raison de rester chez moi?

DU VESTIBULE DE CONTROLE.

Un dessin d'un journal illustré représentait jadis le vestibule de contrôle comme une espèce de jeu de toupie hollandaise, dans lequel les gens étaient enchevêtrés dans un labyrinthe de cordons s'entre-croisant dans tous les sens. Cela donnait assez exactement l'idée de cette salle qui, à l'entrée du public, est effectivement garnie de cordes en laine, formant guides, et remplaçant les barrières fixes ou mobiles, communément employées dans les théâtres et les édifices où la foule ne doit pénétrer que peu à peu et après avoir été soumise à un contrôle réglementaire.

Si j'avais employé ces barrières, le vestibule eût été bien plus embarrassé qu'il ne l'est actuellement, et l'effet de toutes ces clôtures eût certainement été moins agréable que celui produit par ces câbles rouges, fixés sur des supports en cuivre assez élégants. Mais comme on aurait été habitué à ces palissades de sapin, personne n'y eût pris garde, et chacun eût passé entre ces haies encombrantes sans penser à mal!

Cependant ces barrières en bois, qui vous enserrent, vous indiquent non-seulement que vous devez passer par leur filière, mais encore elles vous empêchent brutale-

ment d'aller autre part. Vous êtes entré dans le laminoir par un bout, bon gré, mal gré il vous faudra sortir par l'autre : c'est la force qui domine. Au milieu de ces ganses et de ces câbles en torsades, vous suivez également le chemin ; vous êtes de même engagé entre deux guides ; mais ce sont des guides de bonne compagnie, qui n'usent pas de violence vis-à-vis de vous, et vous laisseraient échapper si vous en aviez le désir. Aussi vous ne suivez la route que parce que votre bonne volonté vous conduit. Les barrières en bois, c'est le gendarme qui vous prend au collet et vous fait marcher durement avec lui ; les guides en cordons, c'est le gentleman qui vous retire son chapeau et vous dit poliment : « Monsieur, donnez-vous, je vous prie, la peine d'entrer. » Eh bien ! l'habitude est si forte, que bien des gens préféreraient être bousculés par le gendarme, que galamment invités par le gentleman.

Mais, barrières ou cordons, tels que j'avais compris les bureaux de contrôle, eussent été toujours moins nombreux que maintenant ; car au lieu de placer ces bureaux à droite et à gauche du grand palier de départ de l'escalier, dans les baies latérales, j'avais proposé, ou bien un seul bureau établi au centre du vestibule de contrôle, ou bien, si on le préférait, deux bureaux (ceux qui servent actuellement) devant les deux grands pieds-droits extrêmes du même vestibule de contrôle. Ces bureaux ainsi placés, étant naturellement plus près du grand vestibule d'entrée, le chemin eût été moins long pour y arriver, et naturellement la longueur des guides eût diminué. Mais par suite de diverses observations faites par le directeur de l'Opéra et par l'inspecteur du con-

trôle, mon idée n'a pas prévalu et nous nous sommes arrêtés à l'emplacement qui est occupé aujourd'hui.

Je ne sais si ce que je proposais eût été préférable pour le service des contrôleurs ; en tout cas, ce qui a été décidé paraît devoir donner satisfaction à tout le monde, et il est à croire que cet emplacement sera conservé.

Au surplus, je désire moi-même la conservation de cette disposition. S'il y a un inconvénient, en ce que les baies latérales, qui donnent accès aux galeries du rez-de-chaussée dans le vaisseau de l'escalier, sont, en ce moment, bouchées par les bureaux de contrôle, il y a certainement un grand avantage, en ce que la disposition adoptée laisse complétement libres les trois grandes baies d'entrée de l'escalier, et qu'à la sortie, lorsque les guides sont enlevés, la circulation se fait très-librement et sans aucune entrave.

Je trouve aussi un grand avantage à ce que le vestibule de contrôle soit débarrassé de tout bureau encombrant, car cette salle prend ainsi plus de grandeur ; or, comme un des beaux effets de l'escalier est celui qui se produit lorsqu'on le regarde du vestibule de contrôle, de façon à ce que les grandes baies médianes entre le vestibule et l'escalier fassent cadres à l'architecture de celui-ci, il est heureux que le vestibule de contrôle ne contienne rien qui offusque ou qui, du moins, distraie les yeux, ce qui fût arrivé si les bureaux avaient été installés aux places projetées.

Dans la visite que j'ai faite hier et que je vous racontais dans le chapitre précédent, j'ai constaté l'impression agréable qui se produit quand ces grandes baies, formant cadre, coupent de façons diverses les emmarchements

et les colonnes de l'escalier. C'est certainement moins vaste d'aspect que lorsqu'on est dans le vaisseau même ; mais les architectures ainsi circonscrites ont plus de netteté, plus d'accent, et le regard, porté sur un point déterminé, se rend mieux compte de ce qu'il voit. C'est par les baies de droite et de gauche que le tableau s'arrange le mieux, et c'est là un de ces coins que j'aurais copié, comme je le disais, si je n'avais pas le malheur d'y être un peu intéressé.

J'ai peu de choses à signaler dans le vestibule de contrôle : les candélabres, cela va sans dire ; les tympans, bien exécutés par Knett, ornemaniste fort habile; les panneaux, couronnés par des têtes que Chabaud a modelées, et, si l'on veut, le dallage, taillé et posé avec une rare perfection, sous la direction effective de Verne, digne compagnon marbrier de la maison Drouet et Langlois ; puis enfin les balcons de fonte bronzée, avec leurs consoles à anneaux, qui, de l'extrémité des galeries de l'orchestre, donnent sur le vestibule. Je regrette un peu que ces balcons, dont le dessin est heureux, ne soient pas en bronze, car, malgré la perfection de la fonte de fer, il y a bien des finesses qui n'ont pu venir comme elles seraient venues en cuivre; mais ce sont des détails un peu subtils, et ils passent inaperçus du plus grand nombre.

Dans ce vestibule, il n'y a guère qu'un point qui ne me satisfasse pas tout à fait : c'est le plafond en plâtre, peint seulement avec trois couches à l'huile. Il aurait fallu un autre parti ; une décoration moins misérable, et qui pourtant fût assez discrète pour ne pas trop attirer les regards. C'était assez difficile; j'y ai pensé bien souvent, et n'ai jamais rien trouvé qui fût comme je le désirais. Il en est, du reste,

aussi de même pour les plafonds des couloirs de la salle; ce n'est pas cela que j'aurais voulu. J'ai cherché pendant tout le cours des travaux quel motif simple et peu banal je pourrais employer pour déguiser la pauvreté de ces plafonds; mais, dans les arts, lorsque du premier coup on n'est pas instinctivement guidé vers un parti décoratif, il arrive bien souvent que les recherches sont vaines et que l'on s'égare dans tous les chemins que l'on prend. Faute de mieux, je me suis décidé à suivre ce précepte : « Où rien ne fait bien, ne mettez rien. » C'est là une fiche de consolation pour moi; mais, qui me dit pourtant qu'il n'y avait pas quelque chose qui eût mieux fait que ce rien, auquel j'ai abouti?

Quoi qu'il en soit, à la fin des travaux, j'ai renoncé franchement à mes recherches infructueuses; car si l'idée était venue, le temps aurait manqué pour l'exécution, et si j'avais eu le temps et l'idée, c'est l'argent qui eût fait alors défaut. Mais je ne renonce pas pour cela à cette idée qui me fuit; j'espère bien l'attraper un jour, et lorsqu'il faudra plus tard rafraîchir les peintures courantes de l'Opéra, peut-être aurai-je trouvé le moyen de garnir les plafonds par une décoration simple, harmonieuse, faisant bien, et ne coûtant pas cher. C'est un problème que je me pose; pourtant si quelqu'un trouve la solution avant moi, je ne serai pas fâché qu'il me la donne; mais, vous savez, pas de nuages, pas de caissons simulés, pas de couleurs voyantes, et surtout rien de ce qui tendrait à faire surplomber les plafonds! Il faut que les plafonds s'harmonisent avec les parois; qu'ils paraissent plus élevés qu'ils ne le sont; qu'ils soient d'une teinte douce, d'un dessin peu compliqué, et surtout qu'ils soient originaux! Si vous

ne trouvez pas cela, vous ne serez pas plus avancés que moi, et ce n'est pas alors la peine de me prévenir.

Puisque je suis en train de demander ce conseil, je vais en requérir un autre. Connaîtriez-vous un moyen qui me permît, avant l'ouverture de l'exposition, de terminer la galerie du glacier et d'établir l'ascenseur? Le ministère le désire bien; mais il est fort empêché en ce moment. N'y aurait-il pas un brave financier qui voudrait « encourager les arts? » .... Il paraît que, dans d'autres temps, ça se trouvait.

DES MURS DE LA SCÈNE ET DE LA SALLE

Je ne puis pourtant pas de sang-froid, comme cela, dire tous les mérites qui se trouvent dans les grands murs de la scène ! Comme je n'y vois rien à reprendre et que j'y vois tout à approuver, ce serait vraiment par trop difficile à exprimer ! Et puis, si je dis du bien de ces murs, de ces attiques, de ces couronnements et de ces pignons, on croira peut-être que je veux dire du bien de moi, et ce n'est pas ça du tout ! Je n'entre pas dans la question ; je suis mort, si vous voulez ; et je ne m'intéresse pas plus personnellement aux louanges que je voudrais décerner, qu'un cheval qui a gagné le grand prix de Paris ne s'intéresse aux félicitations que l'on adresse à son propriétaire. J'ai couru ; je suis arrivé ; mais je sais bien que ce n'est pas ma faute, et que les bonnes idées qui me sont survenues ne sont autres qu'un petit cadeau que j'ai reçu de la Providence. Je porte simplement les reliques que l'on m'a confiées ; seulement, comme je tiens à ce que l'on ne m'accuse pas de les avoir perdues en route, je voudrais en faire l'inventaire exact.

Tenez, pour cela, si vous le permettez, je vais prendre un moyen tout nouveau, moyen auquel personne n'avait jamais pensé : je vais supposer que deux interlo-

cuteurs causent ensemble de l'Opéra : le premier en sera le détracteur, il aura un caractère grincheux ; le second en sera le défenseur, et tout ce qu'il dira sera marqué au sceau du bon sens et de la vérité, et, naturellement, il confondra l'autre, qui se retirera tout honteux de sa défaite !... Voilà, n'est-ce pas, un système bien ingénieux, bien original, et qui me mettra tout à fait hors de cause ? car, qui s'imaginerait que le monsieur qui parle bien est soufflé par moi, et que le monsieur qui pense mal n'est là que pour les répliques ?...

C'est donc une conversation véridique que je vais vous rapporter ; il n'y a plus aucun doute à avoir à cet égard. Les noms même des causeurs sont un sûr garant d'authenticité, puisqu'ils sont connus de tout le monde : c'est *Tant pis* et *Tant mieux*.

TANT PIS. — Laissez-moi donc avec vos grands mots : c'est magnifique ! c'est superbe ! on croirait, à vous entendre, qu'il s'agit du temple de Salomon, et c'est d'un grand mur de grange, avec des petits trous dedans, dont vous parlez avec tant d'enthousiasme, comme s'il y avait là quelque chose d'extraordinaire !

TANT MIEUX. — Pardon, cher monsieur Tant pis, je ne dis pas que ce soit extraordinaire, bien qu'en architecture une chose logique ne soit pas déjà si commune.

TANT PIS. — C'est cela, vous allez attaquer tout ce qui a été fait pour défendre votre protégé, et vous vous piquez de justice !

TANT MIEUX. — Je n'attaque personne ; je dis seulement que dans un théâtre la scène devant être forcément plus élevée que le reste de l'édifice, il est bien d'in-

diquer cette scène par une masse spéciale, et c'est ce qui a été fait à l'Opéra.

TANT PIS. — Alors, à vous en croire, quand vous construirez une caserne, vous mettrez un appentis au-dessus du quartier des chasseurs, un dôme au-dessus de celui des carabiniers, et un clocher au dessus de la chambre du tambour-major.

TANT MIEUX. — Il y a plaisir à causer avec vous, parce que vous n'exagérez rien; car vous auriez bien dû demander deux clochers au lieu d'un : l'un pour le tambour-major, l'autre pour sa canne; mais il ne s'agit pas de cela en ce moment; j'approuve la division des masses de la salle et de la scène, et tout simple que cela soit, je constate que ça n'avait été fait dans aucun théâtre avant l'Opéra.

TANT PIS. — Eh bien, qu'est-ce que cela prouve? Que les autres architectes étaient d'un avis différent de celui de l'architecte de l'Opéra, et comme des milliers d'artistes avaient toujours mis le monument sous un même toit, sans se préoccuper de faire voir la scène au dehors, il me semble que cette continuité de parti pris vaut bien mieux que la tentative d'un architecte isolé! Nous avons le suffrage universel, que diable! et ce n'est pas à un monsieur tout seul à vouloir faire la loi à tous!

TANT MIEUX. — N'ayez peur! Garnier ne veut faire la loi à personne; mais il n'en est pas moins vrai que, depuis dix ans, tous les théâtres non enclavés, construits en France et à l'étranger, ont adopté le parti de l'Opéra. J'en sais même plusieurs qui n'en sont qu'une fidèle copie. Tenez, voyez-vous, cher monsieur Tant pis, les architectes ne sont pas infaillibles, parce qu'ils ont beaucoup

à faire et beaucoup à savoir ; mais, si, par bonne fortune, ils trouvent un motif qui satisfait les yeux et la raison, il faut savoir le reconnaître, ne fût-ce que par patriotisme ; car les étrangers qui, par intérêt bien entendu, prennent leur bien où ils le trouvent, ne tarderaient guère à s'emparer de l'idée méconnue ici pour l'implanter dans leur pays. Voyez à Londres, à Genève, en Amérique, en Espagne ; voyez les nouveaux théâtres qui s'élèvent, et dites-moi si leurs architectes ont été aussi difficiles que vous l'êtes vous-même en ce moment.

TANT PIS. — Vous voulez me prendre par mon côté aible en me parlant de patriotisme ; et puisque vous m'assurez que les étrangers copient la disposition de l'Opéra, ou du moins s'en inspirent, je veux bien admettre que votre architecte a eu raison ; mais il est bien convenu que je ne fais cette concession que par amour-propre national ; sans cela je ne faiblirais point, soyez-en certain ; car c'est évidemment une défaillance que de louer les choses qui se font dans notre pays... Vous dites ?

TANT MIEUX. — Je ne dis rien ; je vous écoute et trouve que vous avez une philosophie tout à fait consolante ! Enfin, ne revenons plus sur ce point que vous m'avez abandonné avec tant de bonne grâce, et laissez-moi vous faire remarquer la composition simple et grande des murs latéraux de la scène. J'espère que pour cela vous serez tout de suite de mon avis.

TANT PIS. — Mais, pas du tout, pas du tout ! Comme vous y allez ! Je fais des réserves et de fortes réserves.

TANT MIEUX. — Ah ! et lesquelles ?

TANT PIS. — Je n'ai pas besoin de vous le dire, ça saute aux yeux ; est-ce que vous croyez, par hasard, que

pour juger qu'une œuvre est mauvaise il faille indiquer ce qui est mauvais? mais alors il n'y aurait plus de critique possible. Lorsqu'on dit qu'il fait vilain temps, tout le monde le voit bien, et il n'y a pas besoin de montrer qu'il pleut ou qu'il vente.

TANT MIEUX. — Parfaitement, cher monsieur ; mais l'inverse a lieu aussi; et quand je vous dis qu'il fait beau temps, vous le voyez fort bien, sans que je vous fasse remarquer que le soleil brille. Je vous dis donc en ce moment que ces murs latéraux de la scène et que le grand pignon sont fort beaux et de très-noble allure, et vous devez alors le voir aussi bien que moi. Je serai cependant moins discret que vous et vous dirai que cette grande frise, qui couronne le mur, est ample et puissante ; qu'elle est largement composée, que les aigles de Rouillard, qui surmontent les cartouches des angles, ont une belle tournure ; que ces panneaux circulaires, pleins ou ajourés, qui contournent la salle et la scène, sont d'une étude simple, harmonieuse; que ces longues barbacanes effilées, qui fendent le nu du grand mur, donnent à cet ensemble un caractère particulier de force et d'unité ; je vous dirai enfin que cette grande baie postérieure, si largement ouverte et si fermement comprise, n'est pas un motif banal, et, qu'en résumé, je défie toute personne non prévenue de regarder, sans se sentir impressionnée, ces grandes lignes vigoureuses qui contournent la coupole de la salle, qui courent horizontalement sur ses parois latérales, et s'élèvent, en s'inclinant, jusqu'au haut du comble de la scène, pour servir de support à la grande lyre de pierre et au grand groupe de bronze de Millet!

TANT PIS. — Arrêtez-vous, de grâce! quel entrain,

quel feu! on dirait que c'est l'architecte lui-même qui a écrit votre discours! Peste, comme vous y allez, un peu plus je me sentais entraîné après vous!

TANT MIEUX. — Ce n'est pas ce que vous feriez de plus mal; mais laissez-moi d'abord vous dire que ce que j'exprime est bien ma pensée et non celle de l'architecte. Celui-ci n'aurait jamais eu le courage d'assembler tant d'épithètes louangeuses sur son œuvre; il sait combien il est difficile d'être bon juge de ce que l'on a produit.

TANT PIS. — Eh bien, vous, vous avez plus de courage que lui. Je vous en félicite. Est-ce fini? N'avez-vous plus de fanfares à sonner sur ces tas de pierres qui montent si haut et sur ces grosses pyramides qui ressemblent à des métronomes et qui sont juchées dans les angles? Vrai! j'ai plaisir à vous entendre. On dirait saint Bernard prêchant la croisade sainte!

TANT MIEUX. — Ah! vous voulez m'entendre. Eh bien, entendez-moi donc:

Lorsque vous passez le soir autour de l'Opéra, que la lune brille ou que le ciel soit noir, vous voyez se dresser devant vous ces hautes murailles, cette coupole de pierre et de cuivre, ces grands pignons menaçants, et, malgré vous, en votre âme se produit une sensation étrange, qui tient de la crainte, du respect, de la superstition. Jamais, à ce sentiment puissant, ne viendront se mêler de mesquines pensées; le désir de la critique est absent; le Parisien sceptique disparaît; il ne reste plus que l'homme grave, le poëte mélancolique ou l'artiste enthousiaste! C'est qu'alors le monument, qui se silhouette dans la nuit, laisse, pour ainsi dire, à la terre le côté humain de

l'œuvre et ne garde plus que celui qui touche aux choses divines : la grandeur, la simplicité des lignes, le contour énergique ! Peu importent alors les défauts qu'il contient ou les détails élégants qui s'y trouvent! Tout cela disparaît d'abord aux regards ; la masse seule impressionne et seule attire, à l'exclusion de toute autre chose. Le ciel assombri, les vagues ténèbres, les lueurs vacillantes sont pour beaucoup dans cet effet irrésistible, et l'architecte qui a édifié le monument ne doit concevoir aucun orgueil de l'impression que ce monument produit dans ces circonstances. Il a placé les pierres les unes au-dessus des autres; mais ces pierres qui, pendant les heures de clarté, sont contraintes de montrer leurs surfaces fouillées et attaquées par le ciseau de l'artisan, semblent la nuit se complaire à cacher les meurtrissures qui leur sont faites, et, jadis rochers avant d'être arrachées aux carrières, redeviennent encore rocher pour se combiner avec les sombres ciels ou les douces lueurs de la lune ! C'est là, c'est à ce moment que l'architecture domine puissamment tous les autres arts ; c'est là qu'elle triomphe, parce que Dieu vient à son aide, et, masquant son origine humaine, la fait participer aux sublimes harmonies de la nature !

Mais il faut cependant, pour que l'effet se produise avec ampleur, pour que l'architecture se combine avec les espaces sombres qui l'entourent, pour qu'enfin le ciel la comprenne dans son éther immense, que la silhouette et la masse des édifices soient assez grandes, assez fortes et assez caractéristiques pour ne pas jeter une note détonante au milieu de ces harmonies naturelles. Si les contours sont mesquins et mal découpés, si les grandes lignes qui arrêtent le monument sont mal composées, on sentira,

non plus cette impression de respect et de mélancolie, mais plutôt une sorte d'agacement contre ces pierres mal combinées et qui, alors, au lieu de compléter le magique spectacle de la nuit, viendront empêcher les sombres splendeurs du ciel de se montrer librement.

Voilà une des premières qualités de l'architecture, et tout édifice qui, dans les demi-obscurités, se présentera de façon à impressionner la vue et le cœur, est déjà une œuvre qu'il ne faut pas dédaigner. Qu'importent alors les fautes de détail, qu'importent les défauts de goût ou de logique? Ils ne sont pas pour l'instant en question; ils se discuteront au grand jour! La silhouette domine tout; la masse domine tout; l'impression domine tout. Et dût-on le lendemain, à l'heure du soleil, retomber de son rêve à la réalité, il faut saluer du nom d'artiste et de poëte celui qui, pendant la nuit au moins, a pu toucher votre âme en construisant large et grand!

Avant donc de décrier un monument, quel qu'il soit, allez le voir à la nuit: s'il a fière tournure et simples contours, dites-vous qu'il n'est pas indigne; si, au contraire, il ne se tient pas dans l'ombre, s'il se silhouette mal, s'il est mesquin, alors quels que soient ses mérites d'étude et de conduite, dites-vous que le monument est incomplet, et qu'abandonné déjà par Dieu il peut être sévèrement jugé par les hommes.

Dites-moi maintenant si les hauts murs de l'Opéra ne se grandissent pas avec la nuit et si le gigantesque pignon à large baie ne s'élève pas fièrement au milieu du ciel étoilé? S'il en est ainsi, si la scène de l'Opéra, dominant les maisons voisines, semble s'harmoniser avec le firmament, vous voyez bien qu'alors j'avais

raison de la défendre et de chercher à vous convaincre !

Tant pis. — C'est cela ; vous voulez me convaincre que l'architecture est faite pour les chats, les chauves-souris et les hiboux ; eh bien, moi je prétends que l'on doit bâtir pour le jour, où je suis levé, et non pour la nuit, où je dors. Avec tous vos grands mots de crépuscule, de ténèbres, d'harmonie et de bon Dieu, vous ne faites que des phrases comme un rhéteur et vous ne me prouvez rien du tout. D'ailleurs, votre architecte a fait un mensonge en faisant une coupole sur la salle, puisque le mur de cette salle qui est bien circulaire en plan, du côté opposé à la scène, est quadrangulaire de l'autre côté ; et puis cette lyre, qui forme antéfixe, et qui couronne le pignon, si elle est bien, vue de face, est affreuse et lourde, vue de profil ; vous ne nierez pas cela ! Allez seulement la voir de la rue La Fayette ! Et puis enfin cette scène sort du bâtiment sans support et sans base, et vous n'allez pas, je suppose, me dire que c'est parfait ? Tenez, votre amitié pour l'architecte vous égare, et vous l'écrasez avec votre pavé de louanges...

Je crois qu'il est temps de finir la conversation de mes deux interlocuteurs ; car, contrairement à ce que je pensais, il me semble que M. Tant pis a pris le dessus et que mon avocat me fait perdre ma cause ! Une autre fois je renoncerai à faire parler les autres et prendrai moi-même ma défense. Ça ne fait rien, si vous me demandez mon opinion, je vous dirai que je trouve que Tant pis a raison dans ses critiques et que Tant mieux n'a pas tort dans ses louanges ; mais je lui en veux un peu de ce qu'il semble n'apprécier les murs de la scène que lorsqu'il ne

fait pas clair. Je trouve que ça se conduit assez bien aussi pendant qu'il fait jour.

Pour finir, un petit renseignement : les ornements de la frise ont été modelés par Lechesne ; ceux de la grande baie et du couronnement du chéneau de la salle par Bloche. Les têtes sont naturellement de Chabaud : tout cela est gras, large et bien exécuté ; et, sur ce point, je suis sûr que Tant mieux et Tant pis s'entendraient à merveille.

DE LA PORTE ET DES BATIMENTS DE L'ADMINISTRATION.

Lorsque j'ai exécuté le premier dessin de la porte de l'administration, j'en ai été d'abord complétement satisfait. Je regardais avec plaisir la grande, grande feuille contenant ma composition, largement tracée à l'encre bleue, et je me disais que j'avais été inspiré on ne peut mieux. Le parti était simple ; la silhouette était fière ; les proportions étaient harmonieuses. Bref, j'étais tellement enchanté de mon œuvre primitive que je la modifiai bien peu dans les études successives, et que le projet, tel qu'il était venu à ma pensée, fut conservé dans toute son essence et sa presque intégrité.

La porte et les murs qui l'accompagnent se construisirent bientôt; les pierres se posèrent et se taillèrent suivant mes idées, et je n'eus plus qu'à regarder si l'exécution de l'œuvre me donnait l'impression rêvée. Je ne sais si la confiance que j'avais alors dans ma pensée influa sur le jugement que je portai ; mais il est positif que, pendant bien longtemps, je vis cette porte, je vis ces murs, je vis les guichets qui les complétaient de la même manière que j'avais vu les dessins ; je trouvais le tout très-original, de belle tournure, et je ne faisais pas le moindre doute

sur l'excellence du caractère que j'avais su donner à cette partie du monument. Si, à ce moment, j'avais eu à la décrire, je ne serais sorti de la discussion que par un dithyrambe en mon honneur, et ma plume n'aurait tracé que des éloges.

Malheureusement le temps s'est passé, et il est arrivé que mon impression s'est modifiée peu à peu; je ne trouve plus cette porte aussi remarquable que je le supposais, et j'y trouve, en revanche, quelques défauts qui me causent un certain déplaisir, tels, par exemple, les pyramidions du couronnement qui, d'une bonne proportion vus de face, sont trop lourds et trop pataudes vus de trois quarts.

Cependant, cette impression désagréable qui s'est fait jour en mon esprit n'est peut-être qu'un effet de réaction; car, en raisonnant froidement et avec attention, je constate que tous les éléments mis en œuvre sont de bonne race, que les lignes sont bien coupées et que le parti employé est tout à fait convenable. Et pourtant ce n'est pas cela! Il y a là un vice que je ne puis découvrir! Je trouve bien des explications spécieuses, des déductions probables; mais rien de net, rien de franc, sauf peut-être une seule chose, la dimension. Il me semble, en effet, que le motif employé comportait une échelle plus grande, et que si la porte avait le double de hauteur et de largeur, elle retrouverait cette apparence d'ampleur bien proportionnée qui est manifeste dans le dessin. Est-ce cela? est-ce autre chose? Dans tous les cas, comme j'éprouve un certain malaise en regardant cette porte, il est bien positif que mon enthousiasme du commencement était hors de saison; car ce qui est réellement bien ne perd jamais à être revu.

Comment voulez-vous maintenant que je vous parle de tout cela, avec l'indécision qui est venue me surprendre? Si je ferme un peu les yeux, si je vois en dedans le projet rêvé, même si je regarde mes études, je vous dirai que la porte de l'administration est réellement une œuvre architecturale. Si, au contraire, j'ouvre les yeux tout grands, si je vois en dehors, et si je regarde ce qui est exécuté, je vous dirai que le motif est compliqué, mal à l'échelle et commun de détails. Où est la vérité? Je voudrais bien naturellement qu'elle fût où je la croyais jadis; mais j'ai bien peur qu'elle ne soit où je la vois maintenant.

Si vous saviez comme ces indécisions sont cruelles aux artistes! Je leur préfère encore le découragement, qui n'est, en somme, que passager, et qui est réellement une façon de juger, puisqu'on se constate momentanément incapable; mais ces productions conçues, souvent avec joie, avec entrain, et qui se dérobent dès qu'elles arrivent au jour, pour faire place à des Sosies imparfaits, elles vous irritent, vous énervent, vous ôtent la lucidité, et, finalement, vous amènent au doute, c'est-à-dire au fléau épouvantable de l'art. Douter en amour est souvent un stimulant du cœur; douter en religion n'élève pas moins l'esprit au ciel; douter en politique est haute philosophie et grande sagesse; mais douter en art est une réelle calamité! Toute voie s'encombre; toute lumière s'éteint; toute vigueur s'affaisse; tout génie disparaît!

Heureusement pour moi que je ne doute sur ma porte que depuis que celle-ci est construite, de sorte que je ne ressens pour ainsi dire que théoriquement les effets signalés.

Et pourtant je me sens attristé par cette malencontreuse indécision, par cette occlusion spéciale de l'intelligence ; si l'on n'a plus la lucidité nécessaire pour se constituer juge, cela n'indique-t-il pas que bientôt l'on n'aura plus celle qu'il faut pour composer soi-même? Indiquer les défauts et les qualités d'une œuvre, c'est déjà se montrer apte à la créer ; et si l'on ne sait plus définir ce qui est bien ou mal, on ne saura plus si ce que l'on fait est mal ou bien ; on n'aura plus d'entraînement, on n'aura que des hésitations, et ce n'est pas ainsi que l'on fait de bonnes choses!

Ce regrettable phénomène n'est-il pas produit par l'espèce de lassitude qui me prend en m'occupant encore et toujours d'un travail terminé? L'intérêt qu'il excitait diminue chaque jour, et il me semble souvent que c'est bien du temps perdu que d'en parler encore. Ce qu'il faut pour stimuler une discussion, c'est l'attaque, la controverse, l'actualité ; sans cela l'indifférence prend la place de la passion. Dans une bataille, lorsqu'on lutte corps à corps avec l'ennemi, il faut bien combattre si l'on veut chercher à vaincre, et l'occasion fait parfois là de grands héros ; mais quand la guerre est terminée, au lieu de s'intéresser à ces grands faits de vaillance et de courage, on se fatigue peu à peu de ces épopées surannées, et c'est avec terreur que l'on s'éloigne de ces vieilles culottes de peau qui veulent vous raconter leurs campagnes. Eh bien, en disant sur tous les tons les incidents relatifs à l'Opéra, je me fais en ce moment l'effet de ces grognards invalides, qui ressassaient jadis leur retraite de Russie. Dans deux ou trois cents ans, mes causeries avec vous, s'il en reste encore trace, deviendront peut-être quelques

notes artistiques, et elles auront ainsi un intérêt archéologique. Il y a deux ou trois ans elles auraient eu un intérêt d'actualité; aujourd'hui elles se perdent dans les préoccupations du moment, et il faut bien avouer qu'il ne peut en être autrement.

Et pourtant la force d'une nation se compose de toutes les petites forces particulières, et, si peu qu'il apporte à la masse générale, tout individu a le devoir de lui fournir son contingent. Un soldat ne fait pas une armée; mais comment l'armée se formerait-elle si chaque soldat désertait parce qu'il se croit peu de chose? Il faut donc par devoir, par raison, par nécessité, que personne n'abandonne la tâche qui lui est échue, et puisque la mienne est de m'occuper d'art, eh bien, je m'en occupe! J'aimerais mieux, certes, au lieu de faire des descriptions et des théories, bâtir à nouveau un monument quelconque! mais, puisque les circonstances ne s'y prêtent pas et que je reste un peu isolé dans mon coin, je fais le mieux que je puis, et n'ayant plus même un simple mur à édifier, je cause de mes travaux passés, en espérant que quelques artistes profiteront des bonnes choses que j'ai pu faire ou des erreurs que j'ai pu commettre. Et voilà pourquoi, bien que le métier me lasse, je vous ai parlé de l'Opéra et je vous parle aujourd'hui de la porte sur le boulevard Haussman; voilà pourquoi je vous ai dit que je me trouve fort empêché à la juger; voilà pourquoi je vous dis que les bâtiments de l'administration sont de bonne composition, ce qui n'était pas facile; que leur architecture est d'un bon caractère; que j'avais inventé sur les cheminées un nouveau motif en fonte découpée, destiné à cacher les affreux mitrons des cheminées, mais

que mon invention n'a guère eu de succès; car les cheminées ayant pour principe de fumer toujours quand leurs tuyaux ne s'élèvent pas au-dessus de ceux des cheminées voisines, il a fallu rajouter, sur les mitrons cachés, des prolongements en tôle qui dépassent les galeries de fonte, et qui menacent de s'allonger encore, les fumistes ayant toujours cet objectif de dominer leur entourage. C'est une lutte de croissance qui dépasse celle des asperges et qui fait que tous les monuments du monde entier ont pour couronnement des dentelures de peigne ébréché et de longs chicots noirs. Regardez plutôt le garde-meuble, et voyez l'envahissement du ramonage sur l'architecture !...

Mes gentilles petites cheminées! Je les avais étudiées avec tant de soin pour les rendre parfaites! Chabaud y avait sculpté des têtes représentant le grillon, l'hiver et le pot-au-feu. J'avais arrangé ma gracieuse galerie à jours avec de jolies lyres, bien découpées! C'était charmant, en un mot, et les mitrons, cachés à la vue, se tenaient modestement à leur place. Cela dura ainsi tant que l'on ne fit pas de feu; mais voilà qu'un jour on s'imagina d'en faire, et naturellement la cheminée de fumer! Alors commença l'œuvre du fumiste, et l'installation de la ribambelle de tuyaux, d'aspirateurs, de ventilateurs, de gueules-de-loup, de capuchons, etc. Il n'y a pas encore les fils de fer ni les tringles qui s'attachent à ces excroissances; mais, patience; cela viendra, et les souches proverbiales des cheminées de Genève auront des rivales puissantes dans les souches des cheminées de l'administration de l'Opéra!

Pour terminer ce chapitre, j'ai bien envie de vous

parler d'autre chose, d'une chose qui, elle, est toute d'actualité : c'est presque un fait divers que je vais vous raconter, avec une petite queue que je lui ajouterai :

Donc, aujourd'hui 1er septembre, je viens d'avoir à l'Opéra la visite de mon ministre (mon dix-huitième ministre) qui, chemin faisant, m'a appris qu'il lisait ces fascicules. Trouvez-moi donc beaucoup de ministres qui fassent comme celui-là ! Or, M. Paris m'a engagé, lorsque je terminerai la publication de mon ouvrage, à consacrer un chapitre à mon testament ; — mon testament artistique, bien entendu, — et de dire tout ce que je désire qu'on fasse par la suite dans l'intérêt du monument. Cette idée, qui m'était déjà venue et que j'égrène même par-ci par-là dans ce volume, me montre bien que, dans plusieurs centaines d'années, si on découvre quelques traces de mes désirs, il serait possible qu'on les prît en considération ; mais ça m'indique aussi que, de mon vivant, il ne faut pas que je fonde grande espérance sur mes propositions. Je me résignerai donc à attendre trois ou quatre cents ans pour qu'on arrange à ma façon les abords de l'Opéra. Cependant, comme il y a un point qui me taquine très-fort en ce moment au sujet de l'avenue de l'Opéra, je me risque à dire tout de suite mon regret et mon désir. Donc, j'étais monté avec mon ministre sur la loggia pour lui montrer de là la nouvelle percée, que je n'avais pas encore vue moi-même. Cette percée est fort belle, bien qu'un peu courte ; mais, hélas ! vue du balcon de l'Opéra, elle se termine aussi mal que possible. Une grande maison, gauchement posée, fait le fond du point de vue, et sans médire de l'architecture de cette maison, je puis bien reconnaître que celle-ci est posée de travers

par rapport à la voie, et qu'elle n'a pas une silhouette des plus avantageuses. Avoir une si belle avenue pour que l'œil se porte sur une simple maison de commerce, n'est pas précisément l'idéal, et je suis convaincu que tout le monde fera bientôt la remarque que je fais aujourd'hui.

Eh bien, voici le désir que j'exprime, sans me préoccuper, bien entendu, des ressources pécuniaires de la Ville. Ce n'est pas un financier qui parle, mais un simple architecte, qui voudrait bien, ayant travaillé à un bout, voir travailler aussi à l'autre. Je voudrais donc que cette maison de la rue de Rohan fût achetée en partie par la Ville, et que sur le pan coupé qui fait face à l'avenue de l'Opéra, mais pan coupé très-élargi, fût établi un grand monument décoratif, un Château d'eau, par exemple, avec une silhouette ferme, des saillies prononcées, des chutes et des cascades vigoureuses; enfin quelque chose de pompeux et de théâtral. Du reste, si l'on ne comprend pas très-bien mon idée, je suis tout prêt à faire le dessin de l'édifice et je ne serais pas fâché d'occuper les deux extrémités de la grande voie.

Que pensez-vous de mon projet? Moi, je le trouve parfait, et je vais, pour mon plaisir, en faire le dessin, que je joindrai au testament artistique recommandé par mon ministre.

DES GROUPES ET DES STATUES

DE LA FAÇADE

Pour bien des gens, pour tout le monde peut-être, les groupes et les statues de la façade de l'Opéra se réduisent à une seule œuvre : *les Danseuses* de Carpeaux. Je ne veux pas chicaner sur ce sentiment qui me paraît passablement injuste, et je l'admets comme il faut bien admettre la réalité. Mais est-ce à dire que, s'il n'y a pas eu de taches d'encre sur les autres groupes, ceux-ci doivent être oubliés, et que le robuste talent de Carpeaux doive entièrement voiler le talent plus délicat de ses confrères? je ne le pense pas. Le génie a bien des façons de se montrer, et ce n'est pas toujours le plus turbulent qui est le plus fort.

Je ne dis pas cela tout à fait pour Carpeaux, qui, bien réellement, a fait une œuvre hors ligne, ou tout au moins a marqué dans son groupe une personnalité bien saisissante ; mais je n'empêche personne de penser que le bruit fait par sa bacchanale ait pu empêcher d'entendre les accords discrets que murmurent les autres personnages accolés à la façade.

Malgré cela, je sens que je vais encore ajouter à la clameur publique et que, si je parle des éminents sculpteurs qui ont modelé les belles figures que l'on délaisse, je m'étendrai bien plus longuement sur l'œuvre de Carpeaux et sur Carpeaux lui-même, parce que je ne dois pas négliger le sentiment général du public et me soustraire à une étude qui semble l'intéresser. Après tout, peut-être, les œuvres d'art sont-elles comme les peuples, plus heureuses quand elles n'ont pas d'histoire; mais je n'en suis pas bien sûr; en tout cas, je veux qu'elles aient une petite historiette. C'est bien le moins que dans un orchestre on mette quelques violons à côté de la grosse caisse.

Tous les groupes de la façade ont leurs mérites particuliers, et sans vouloir les comparer, je puis au moins indiquer leurs principales dominantes. Ainsi le groupe de *l'Harmonie,* par Jouffroy, est sans conteste celui qui *tient* le mieux au monument. La composition en est un peu banale, si vous voulez; l'exécution sans grand cachet; mais dans son espèce de modestie artistique, ce groupe est agencé de façon à combler tous les désirs des architectes. Est-ce là une qualité bien précieuse pour le sculpteur? Non, sans doute, si on la considère absolument en elle seule; oui, certainement, si on la considère dans sa mission particulière. La sculpture statuaire, faisant partie de la décoration d'un édifice, doit emprunter quelques données à la simple sculpture ornementale, et il faut savoir grand gré à l'artiste qui, négligeant volontiers quelques-uns des principaux attraits de son art, consent à s'effacer, pour ainsi dire, et à mettre sa personnalité un peu dans la pénombre, pour concourir à la réussite de tout l'ensemble.

Jouffroy a fait ainsi; il a copié presque fidèlement la

silhouette que je lui avais donnée, et s'est tenu absolument dans le caractère du croquis que je lui présentais, jugeant que, collaborateur de la grande pièce que je représentais, il devait écrire sa scène suivant le scénario général adopté. Ce n'est pas là, je vous assure, un petit mérite, et quant à moi, je le reconnais si volontiers que je répète encore que, de tous les groupes de l'Opéra (talent de sculpteur mis à part), c'est celui de Jouffroy qui est le mieux composé comme entente de ligne et convenance de caractère.

C'est, du reste, sans doute pour cela qu'il a passé en grande partie inaperçu, sans soulever ni louange ni critique; il paraît tellement incorporé au monument qu'on ne le regarde guère plus qu'un grand ornement, qui remplit honnêtement son emploi. C'est quelquefois ainsi que l'on considère les œuvres un peu effacées; mais c'est aussi de cette façon que l'on considère celles qui sont harmonieusement combinées afin de faire valoir un ensemble dont elles ne doivent former qu'une partie. Il est bon qu'un général placé en tête de son armée ait un panache à son chapeau; mais un soldat placé dans les rangs serait mis à la salle de police s'il s'imaginait de remplacer son simple uniforme par un costume de matamore. Jouffroy n'ira pas en prison, et si j'avais eu une armée formée de fantassins semblables à lui, j'aurais marché plus droit à la bataille, et j'aurais été moins craintif à en attendre le résultat.

Pour parler néanmoins un peu sculpture, j'ajoute que la figure centrale du groupe est d'un mouvement noble et simple, et que les deux figures latérales sont charmantes de pose et d'abandon, ce qui prouve qu'un programme

donné n'empêche pas un artiste de mettre du charme au poncif qui a dû lui servir de guide.

Le second groupe, *la Musique instrumentale* de Guillaume, est aussi composé avec le respect de l'emplacement, car Guillaume, ainsi que Jouffroy, ayant exécuté de nombreuses figures décoratives, s'est familiarisé avec l'architecture, qu'il comprend dignement, et même avec les architectes, dont il sait la lourde responsabilité. Il a cependant usé d'un peu plus de liberté dans la composition de son groupe; mais sa liberté est aimable, discrète, et jamais n'empiète sur celle des autres.

Guillaume est donc un sculpteur architectural en restant un sculpteur sculptural, et ils ne sont pas si nombreux ces statuaires d'élite qu'il faille ne pas les saluer au passage. Guillaume, au surplus, est salué depuis longtemps par tout le monde comme artiste de haute valeur, et dans son œuvre, déjà bien considérable, on ne trouve ni une négligence, ni une défaillance, ni l'oubli, même passager, des grands principes, des grandes traditions, des grands sentiments. Sa sculpture est le reflet exact de sa personne : même loyauté, même distinction, même volonté. Calme et modéré dans ses relations officielles, enjoué et affectueux dans ses relations amicales, il compose avec calme et modération, en donnant à ses figures ces vifs accents qui les font palpiter, ces traits puissants et mouvementés que l'on retrouve dans sa conversation intime, ces espèces de rires d'enfant qui éclatent joyeusement dans ses propos familiers, en ne détonnant jamais pourtant dans sa tenue digne et correcte. Ces qualités personnelles, qui le font respecter des uns et chérir des autres, se sont imprégnées dans ses œuvres qui attirent, sans

conteste, et l'admiration élevée et la douce sympathie. C'est ainsi que les artistes parcourent leur carrière, en marchant droit devant eux et produisant des ouvrages, honneur de leur pays, et en donnant à ceux qui les suivent ou les accompagnent les exemples les plus salutaires et les meilleurs enseignements.

C'est donc non-seulement avec un respect profond qu'il faut admirer l'œuvre de Guillaume, mais c'est encore avec une vive gratitude qu'il faut que la France s'enorgueillisse d'un pareil artiste, qui joint à son immense talent de statuaire l'érudition d'un savant, les grandes pensées de l'écrivain, la hauteur des vues philosophiques, les facultés de l'administrateur, et qui fait de toutes ces qualités réunies comme un faisceau fécond, d'où s'échappent les productions les plus élevées et les plus brillantes de l'esprit humain.

Ces qualités se retrouvent naturellement dans son groupe du nouvel Opéra, et si les hommes spéciaux les ont hautement reconnues, la foule ne semble pas les avoir appréciées à leur valeur. Cela dépend en grande partie de l'attention portée au groupe de Carpeaux, mais cela vient aussi de ce que beaucoup d'œuvres d'art, lorsqu'elles atteignent un certain degré de beauté et de pureté, ne peuvent être saisies du premier coup et qu'il faut une étude attentive et plus ou moins persévérante pour se rendre compte des éléments de grandeur qu'elles renferment. Or le public est peu enclin à faire cette étude si attrayante aux artistes et aux délicats, et il délaisse facilement tout ouvrage qui, du premier abord, ne le saisit pas par une exagération quelconque de force ou de grâce, de couleur ou de simplicité. Ce n'est que peu à peu, quand les artistes en renom où les

critiques autorisés ont graduellement fait pénétrer ces beautés méconnues dans l'esprit du public, que celui-ci, familiarisé alors avec les qualités qui lui ont été montrées ou plutôt démontrées, commence à se rapprocher de ce qu'il dédaignait et à admirer ce qui lui était d'abord indifférent. Je laisse à d'autres le soin de mettre en lumière les puissants mérites du groupe de Guillaume, ne pouvant faire ici un cours d'esthétique sculpturale; mais je prie seulement ceux qui liront ces lignes de voir avec soin et conscience l'œuvre de l'éminent statuaire. S'ils arrivent sans préjugés d'école, après quelques instants d'étude et de contemplation, ils se sentiront attirés par cette composition si savante, si pondérée en tous points, par cette exécution si simple et si belle, par ce sentiment si délicat et si vrai, et ils reviendront encore attirés avec force revoir et contempler ce groupe, digne du nom de son auteur.

Le groupe de Perraud, *le Drame*, montre des qualités d'un ordre tout autre; car ce n'est plus la composition qui est le point dominant de l'œuvre, mais bien l'exécution, la facture de tel ou tel morceau. Perraud, en effet, avec sa nature un peu âpre et sauvage, avec ses instincts d'indépendance, se pliait mal aux exigences de la décoration architecturale; il se sentait mal à l'aise dans ce cadre donné à l'avance, et le puissant statuaire, plein de force et d'énergie lorsqu'il travaillait en se laissant seulement aller à son sentiment personnel, devenait parfois hésitant lorsque sa pensée devait accompagner plus ou moins celle des autres. Pourtant son esprit droit et logique lui faisait bien comprendre les nécessités absolues des compositions d'ensemble, et ses efforts se portaient vers l'observance des conditions qui lui étaient imposées.

Ce n'était donc pas par insouciance, par parti pris qu'il s'éloignait souvent des principes de la composition décorative; c'était par la nature même de ses penchants, de son génie, qu'il entrevoyait surtout le but à atteindre sans pouvoir y arriver complétement. Je pourrais dire que l'artiste avait trop de savoir, de puissance, de personnalité, et que c'est l'exagération de ces grands dons qui lui faisaient entrave.

A Perraud, il fallait l'atelier solitaire, la direction personnelle, l'exécution grandiose, la robuste étude des formes, et, lorsqu'il réunissait ces conditions de travail, il devenait alors le maître sculpteur du *Faune* ou du *Désespoir :* ce n'était plus seulement un statuaire de talent, mais bien un statuaire de la race des Rude, ou même des Buonarotti, touché au cerveau du rayon éclatant. C'était un grand artiste, et la postérité commençait déjà pour lui alors qu'il tenait encore le ciseau.

J'ai eu plusieurs fois quelques regrets de lui avoir confié le groupe de l'Opéra en pensant que ce grand travail, qui lui avait coûté presque deux ans d'étude, l'avait empêché sans doute de se laisser aller plus glorieusement pour lui à ses productions les plus chères, et je me rappelais qu'il avait refusé longtemps d'accepter l'exécution de ce groupe, ne sentant pas en lui les qualités nécessaires pour en faire une œuvre hors ligne.

Et cependant, s'il faut faire quelques réserves sur la composition générale de ce groupe, où quelques sécheresses se montrent, où quelques lignes sont mal coupées, il faut reconnaître que dans les figures qui y prennent place, le cadavre et l'homme qui retire le linceul sont de la plus grande tournure. Dans ces figures, Perraud a

repris sa supériorité d'exécution; il a trouvé un mouvement presque terrible; il a combiné les contours d'une façon des plus remarquables; de sorte que si l'on veut porter son attention sur ces deux personnages, on se sent saisi par l'énergie du statuaire, et on reconnaît que, de tous les groupes de l'Opéra, c'est peut-être dans ces morceaux que l'on retrouve le plus de puissance et d'étude musculaire.

Peut-être alors trouvera-t-on que j'ai bien fait d'insister auprès du grand sculpteur en lui confiant le groupe du *Drame*, puisque après tout il n'a pas nui comme son voisin à l'ordonnance générale, et qu'il a montré là encore que son ardent ciseau était conduit par un maître de l'art.

Avant de parler du dernier groupe, je citerai les quatre statues placées au-devant des piédouches des arcades centrales : *l'Idylle*, d'Aizelin, figure tout aimable et toute gracieuse; *la Cantate* de Chapu, statue de belle et noble tournure, dont l'auteur peut revendiquer hautement la paternité; *le Chant*, de Dubois et Vatrinelle, le premier ayant produit l'esquisse, le second le modèle et l'exécution, et qui fait honneur à cette collaboration des deux artistes; et enfin *l'Harmonie*, de Falguière, digne également du nom qui l'a signée. Ces quatre statues, très-décoratives et très-étudiées, ne sont pas généralement appréciées à leur haute valeur; elles méritent pourtant beaucoup mieux que l'indifférence du public à leur égard, indifférence qui disparaîtra certainement le jour où il prendra fantaisie à quelques chefs d'école de les regarder.

Je sais fort bien qu'en général on accorde peu d'attention aux œuvres statuaires qui décorent les monu-

ments, à moins qu'on n'y soit stimulé par un motif spécial, et que l'on ne voit guère dans ces œuvres, souvent remarquables, que des remplissages agréables, mais sans importance. Les quelques exceptions qui se présentent à cette règle, comme *le Départ* de Rude à l'Arc de l'Étoile, le fronton de David d'Angers au Panthéon, la *Flore* de Carpeaux au pavillon des Tuileries, viennent surtout de l'attention que l'on porte à divers artistes ayant le privilége d'occuper la foule, bien plus que du mérite de l'œuvre en elle-même, œuvre qui, je le redis, neuf fois sur dix, est considérée comme une des dépendances de l'architecture du monument. Cela est au surplus logique et constitue même une sorte de louange adressée au statuaire qui, en n'attirant pas les regards outre mesure, est resté en partie dans sa mission ; mais cette qualité décorative ne devrait pas faire oublier les autres qualités artistiques, et il y aurait justice à s'intéresser ensuite à l'œuvre du sculpteur, prise intrinsèquement. Puisse cette justice se faire un jour sur les groupes et les statues de la façade de l'Opéra, et ceux qui la rendront y trouveront grande gloire et grand profit!

Et maintenant passons au groupe de Carpeaux. Si j'insiste un peu longüement sur les diverses phases par lesquelles ce groupe a passé, c'est qu'il a été rapporté bien des faits plus ou moins inexacts à ce sujet, et qu'il me semble qu'il ne sera pas sans quelque intérêt de connaître la vérité, même anecdotique, sur une œuvre qui, avec ses défauts et ses qualités, restera certainement comme un type particulier de la statuaire actuelle.

Lorsqu'il s'est agi de demander au ministre d'alors la commande des sculptures du nouvel Opéra, j'avais

proposé Carpeaux pour l'exécution d'une des statues assises du grand vestibule, et Cavèlier pour celle d'un des groupes de la façade; mais Cavelier, qui à ce moment était fort occupé par le modèle de la grande et belle composition qui orne le centre du palais de Longchamps à Marseille, au-dessus de la cascade, ne crut pas pouvoir entreprendre simultanément le groupe qu'il exécutait et celui que je voulais lui confier. Il déclina donc la commande, se réservant à l'avenir, si le temps lui revenait, de faire un autre travail, et de fait il modela par la suite la belle statue de Gluck, placée dans le vestibule.

Je regrettai naturellement la décision que ce consciencieux et loyal artiste croyait devoir prendre; mais il fallut pourtant chercher à le remplacer. Bien que je n'ignorasse pas que Carpeaux était la terreur des architectes, comme j'avais non-seulement bonne amitié pour lui, mais encore grande confiance en son talent, je me décidai à lui offrir le groupe resté libre; il l'accepta avec empressement et le ministère ratifia mon choix.

Les quatre artistes s'arrangèrent ensemble pour se partager les groupes et choisir les sujets, et, par suite de ces combinaisons, Carpeaux eut le groupe de *la danse*. Je fis faire alors de petits modèles en plâtre des piédestaux qui devaient porter les groupes, et des murs sur lesquels ils s'appuyaient. Je donnai à chacun des artistes un croquis de la silhouette, des dimensions de hauteur et de largeur, et une espèce de programme général de la composition. Les statuaires se mirent à l'œuvre et apportèrent bientôt leurs esquisses. Celles de Guillaume, de Jouffroy et de Perraud étaient conçues dans l'esprit des modèles qu'ils exécutèrent ensuite et ne donnèrent lieu qu'à de

petites observations de détails. Il n'en fut pas de même de Carpeaux; il avait composé son groupe d'une façon remarquable sans doute, mais en désaccord avec le programme donné, et surtout avec le sujet choisi : un homme tout nu et tout droit, qui avait l'air de s'appuyer sur une massue, une femme toute nue et toute droite, qui était aussi tranquille de mouvement que l'homme; une espèce de grosse colonne, qui ressemblait à un cippe funéraire, puis au-dessus, les pieds engagés dans la muraille, le corps en avant, les ailes flottant en panache, une sorte de démon, la main contre la bouche, la tête contre celles des autres personnages et qui semblait leur dire un secret à l'oreille. Cette esquisse était étonnante de modelé; mais elle était inacceptable : les deux figures du devant, droites et immobiles, ne représentaient aucunement la danse, et le démon qui gesticulait sur leurs têtes ne semblait aucunement le génie de la Chorégraphie. Pour tous ceux qui voyaient cette esquisse il n'y avait qu'une même impression : celle d'un groupe représentant Adam et Ève mal conseillés par le diable. J'ai encore cette esquisse sous mes yeux, dans mon bureau; j'admire toujours sa vivante facture; mais c'est toujours aussi pour moi une scène du paradis perdu, scène avant la faute, et qui serait bien faite pour effaroucher les gracieuses prêtresses de la danse.

Carpeaux ne fut pas trop étonné du refus que je fis de son esquisse, et je crois bien que si je lui eusse fait remarquer qu'il avait illustré le premier chapitre de la Bible, il se serait refusé lui-même à exécuter sa première pensée. Ce fut donc de très-bonne grâce qu'il consentit à chercher un autre motif.

De mon côté, je cherchais aussi ce à quoi l'on pour-

28

rait s'arrêter, et l'idée d'une espèce de ronde légère, autour du génie inspirateur, me plaisait assez; je fis un mauvais croquis de cette idée, et mon ami Boulanger, qui arriva sur ces entrefaites, en fit un charmant et qui me satisfit pleinement. Je communiquai ces deux croquis à Carpeaux qui vint le lendemain à l'Opéra, en lui disant que si cela lui convenait, je serais fort aise qu'il acceptât le parti que je lui soumettais. Immédiatement il prit une plume, un bout de papier, et, en un instant, traça quelques lignes se coupant à merveille, quelques mouvements se composant le mieux du monde, et bref, cinq minutes après, son groupe était trouvé! c'était à peu de chose près l'indication de celui qu'il a exécuté plus tard et qui a fait tant de bruit dans le monde!

Carpeaux fit donc une esquisse d'après ce premier croquis; mais en y ajoutant plusieurs figures et en en ajoutant même, je crois, une chaque jour; de sorte qu'à un instant donné, il y en avait *dix-sept!* Il fallut bien en rabattre et revenir à la première idée plus simple, bien qu'encore assez mouvementée. Carpeaux commença alors le modèle à moitié d'exécution, toujours avec la tendance à augmenter le nombre des figures, toujours avec la même résistance de ma part pour qu'il se bornât à cinq ou six; toujours avec la même propension à donner à son groupe des dimensions absolument exagérées; toujours avec la même opposition de mon côté à ce qu'il ne dépassât pas par trop les mesures fixées! Le combat fut long et acharné; le sculpteur ne voyait plus guère alors que son œuvre sans se préoccuper du monument; l'architecte voyait encore l'édifice, mais se laissait entraîner par la fougue du statuaire!... Celui-ci mettant à droite et

à gauche, par dessus et par devant, des guirlandes flottantes, des draperies échevelées, des fleurs en tourbillons; celui-là insistant pour que les lignes extérieures fussent plus sobres, plus calmes, et démontrant en somme que toutes ces accroches évaporées, ces jets d'accessoires se briseraient infailliblement un jour ou l'autre. Carpeaux n'était pas foncièrement entêté, et lorsqu'il avait saisi les raisons pratiques qui s'opposaient à telle ou telle composition, il revenait volontiers à plus de retenue... pour quelques jours au moins; car son ardeur l'emportait encore dès qu'il se retrouvait seul avec son modèle. Que de lettres nous nous sommes écrites à ce sujet, que de conférences nous avons eues sur ce point! Enfin il arriva que, malgré ses désirs, je pus faire diminuer la largeur du premier groupe de plus d'un mètre, et que, malgré les miens il put l'augmenter de plus de cinquante centimètres au delà des dimensions données.

Je ne sais lequel de nous deux fit un plus grand sacrifice en cédant ainsi à l'autre; ce que je sais, c'est que, pour ma part, j'étais absolument décidé, si Carpeaux ne voulait pas m'écouter, à le laisser aller à sa guise. Je trouvais son modèle superbe; j'étais émerveillé de sa composition si vivante, du modelé palpitant de ses figures d'argile, et, somme toute, je me disais : « Eh bien, si le monument pâtit un peu de l'exubérance de mon sculpteur, ça ne sera qu'un petit malheur; tandis que ça en ferait un grand si, m'entêtant dans mes idées, je privais la France d'un morceau qui sera certes un chef-d'œuvre. » Je pensais ainsi lorsque je voyais le modèle en argile, ce modèle, selon moi, bien supérieur à l'exécution; mais je pense encore de même maintenant, et je ne crois pas

que j'eusse le droit, devant cette espèce de jaillissement sculptural, de m'opposer à une création puissante, personnelle, et qui, malgré les critiques qui peuvent lui être adressées, est, et sera toujours, pour tous une œuvre hors ligne, et pour quelques-uns un chef-d'œuvre!

Vous n'attendez pas, je suppose, — en tout cas, votre attente serait vaine, — que je vous décrive les beautés ou les imperfections du fameux groupe. Toutes les qualités et tous les défauts de cette œuvre ont été longuement discutés par la presse et le public, et mon modeste galoubet ferait bien peu de bruit en comparaison des trombones qui ont soufflé les dissonances et les consonnances. Je suis, au surplus, à peu près de l'avis de tout le monde : un peu irrité de quelques vulgarités de détails, et très-enthousiasmé du mouvement des figures et de leur vivante allure. Je comprends les sentiments de répulsion que quelques délicats ont ressentis ; mais je comprends bien mieux les accès d'enthousiasme qui se sont produits à la vue d'une œuvre si moderne, si entraînante et si caractéristique. S'il fallait donc me ranger d'un côté ou de l'autre, je n'hésiterais pas, et ce serait parmi les passionnés de l'œuvre que je prendrais une place.

Cela n'empêche pas que je n'éprouve quelques regrets quand je songe que ce groupe a été livré avant d'être réellement terminé! C'est cette hâte de le présenter au public qui a été cause de certaines négligences capables à elles seules de déconsidérer l'œuvre de Carpeaux. Si les chairs avaient été aussi bien exécutées que dans le modèle, si quelques finesses étaient venues adoucir de brutales indications, le groupe aurait moins mérité le reproche de vulgarité qui lui a été adressé, et je crois même que les raffi-

nés eussent été moins choqués qu'ils ne l'ont été par la vue de ces chairs palpitantes mais un peu flétries, et de ces hardiesses de ciseau puissantes, mais un peu barbares.

Quelques mois de plus, quelques mille francs ajoutés eussent largement suffi pour parfaire l'œuvre trop hâtivement livrée; mais Carpeaux ne voulait ou ne pouvait accorder les uns ou les autres. C'était à l'époque où le prix de l'Empereur, ce prix de 100,000 francs qui n'a été décerné qu'une fois (à M. Duc), était prêt à être donné, et Carpeaux, confiant dans son travail, exigeait absolument que celui-ci fût terminé à l'époque désignée. C'était bien inutile; car ce groupe, par son caractère même, devait être violemment discuté. Il était évident que le jury chargé de décerner le prix ne prendrait pas sur lui de mettre au premier rang une œuvre encore mal classée, mal appréciée, et qui, en résumé, malgré ses brillantes qualités, donnait prise à trop de critiques pour être placée d'emblée au-dessus de toutes les productions artistiques effectuées depuis dix ans.

Mais enfin Carpeaux voulait tenter la lutte; c'était son droit strict, et j'aurais eu mauvaise grâce à l'en empêcher. Je poussais donc de mon côté les ravaleurs pour terminer le piédestal et le parement du mur du fond, pendant que Carpeaux poussait ses praticiens, et, au jour convenu, la baraque en planche qui couvrait le groupe fut enlevée en dégageant le grand travail du sculpteur! C'est alors que je m'aperçus, que les gens du métier surtout s'aperçurent de l'inachèvement de plusieurs parties importantes, et que l'on regretta que l'exécution d'un groupe si remarquable fût un peu trop négligée en quelques points.

Mais à part cette question d'une date fixée pour

prendre part à un concours, la question d'argent fut aussi une des causes déterminantes de la cessation prématurée du travail. Le groupe, en effet, coûtait fort cher à Carpeaux, qui avait de très-nombreux frais de praticiens. Là où ses voisins avaient payé douze ou quinze mille francs de pratique à prix de forfait, Carpeaux payait au moins le double à la journée, aucun praticien n'ayant voulu consentir à s'engager pour la reproduction d'un groupe si mouvementé, si plein de trous, et offrant tant de difficultés de mise au point. Les jours passaient donc, les praticiens avançaient lentement, bien que Carpeaux fût toujours au milieu d'eux, travaillant lui-même du compas et du ciseau. Ses ressources pécuniaires s'épuisaient, et l'artiste avait déjà reçu le payement total de son groupe que celui-ci n'était pas encore près d'être achevé! Je pus obtenir du ministère une assez grosse somme supplémentaire, qui resta entre mes mains et avec laquelle je payais, par huitaine, les praticiens attachés au travail et qui avaient refusé de continuer s'ils n'étaient pas certains de leur salaire. Je mis moi-même ma petite bourse à la disposition du statuaire ou plutôt de ses praticiens. Je fis faire par le ministère de nouvelles avances pour des travaux ultérieurs prévus dans la décoration de l'Opéra. Enfin je m'arrangeai de mon mieux pour venir en aide à l'artiste, qui méritait amplement cette sollicitude par le dénûment dans lequel il se trouvait, et que lui avaient causé les dépenses imprévues attachées à l'exécution de sa grande œuvre. Mais le temps passait, augmentant chaque jour la dette de Carpeaux, réduisant chaque jour ses ressources, et il y aurait eu réellement cruauté et injustice à exiger de ce vaillant statuaire des sacrifices plus grands que

ceux qu'il s'était déjà imposés. J'ai reçu de lui à cette époque des lettres vraiment douloureuses sur sa situation; et après que chacun eut fait de son mieux par suite du mauvais pas où l'on se trouvait, ministère, sculpteur et architecte, il fallut bien s'arrêter! L'argent manquait de tous les côtés à la fois, de sorte que le concours n'eût-il pas eu lieu, qu'il est probable que Carpeaux n'eût guère avancé son œuvre plus qu'il ne l'a fait; de même que si l'argent n'avait pas fait défaut, le concours l'eût empêché également d'aller plus loin. Il ne faut donc blâmer personne; il ne faut pas surtout blâmer l'artiste si d'impérieuses nécessités ou des désirs parfaitement licites ne lui ont pas permis de donner à son travail toute la perfection qu'il aurait pu avoir.

Cette perfection n'aurait certainement pas changé l'aspect général de l'œuvre, mais elle eût contribué efficacement à en atténuer les parties un peu vulgaires et à désarmer des critiques qui se sont produites inconsciemment par suite de ces négligences d'exécution.

Après tout, faut-il regretter ce qui est arrivé? Le groupe plus parfait eût, sans nul doute, moins éveillé la discussion; il n'eût pas donné à son auteur cette extension de popularité déjà acquise et méritée, et Carpeaux, moins attaqué peut-être, n'eût pas eu cette suprême joie des artistes de valeur : le dénigrement et l'enthousiasme! Si le premier fait parfois des blessures cruelles à l'amour-propre, il fait aussi rebondir violemment l'artiste, et, après un instant de dépit ou de colère, le prépare mieux que toutes les louanges à la lutte de chaque jour. C'est cette lutte, en somme, qui fait vivre, qui stimule, qui agrandit l'esprit et fortifie la pensée, et je ne sais si le

créateur d'une œuvre doit espérer laisser trace de son passage ici-bas, lorsque la popularité venue des critiques n'a pas commencé par être aussi grande que la popularité venue des éloges. Carpeaux a reçu les deux baptêmes de lait et de fiel, et son nom sera conservé dans l'avenir.

Quoi qu'il en soit, lorsque le groupe fut découvert, et qu'à côté d'éloges passionnés, des attaques les plus violentes se produisirent, ce ne fut pas tant la question artistique qui excita les camps opposés, ce fut plutôt celle des convenances violées, celle de la morale outragée avec cynisme. Il semblait que depuis les odes de Piron et les illustrations de l'Arétin, nulle production humaine n'eût poussé si loin l'idée pornographique! Les vieillards érotiques s'arrêtaient avec complaisance devant ces figures de femmes sans pudeur, les jeunes gens souriaient ou jetaient un quolibet en passant devant cette ronde de danseuses échevelées; les mamans écartaient leurs fils de la façade de l'Opéra, et les tartufes baissaient obliquement les yeux en présence de cette orgie de formes matérielles. On se disait enfin qu'auprès de cette débauche vivante, les statues de toutes les Vénus et même celle de l'Hermaphrodite étaient sujets de sainteté, et que leur place dans une église paraîtrait plus naturelle que la place de ce groupe maudit sur la façade d'un théâtre!

La discussion portée sur ce point dégénérait presque en discussion religieuse, et il n'y avait plus qu'un petit nombre de gens qui s'avisassent de penser à l'art en regardant l'œuvre de Carpeaux.

Ce fut alors que les lettres venues de toutes parts, lettres anonymes surtout, cela va de soi, furent envoyées au ministre, à la cour, au sénat et à l'architecte! Je pos-

sède une collection complète de cette correspondance occulte, qui continua assez longtemps à me parvenir chaque jour.

Toutes ces lettres, œuvre de gens convaincus, de farceurs ou d'envieux, d'artistes ou de prud'hommes, étaient écrites avec la même pensée : celle de faire retirer le groupe de Carpeaux et d'en blâmer la composition ou l'exécution. Il pourrait donc paraître inutile et fastidieux de faire connaître ces lettres qui, n'étant pas signées ou l'étant d'un pseudonyme, ne méritent pas l'honneur d'être publiées. Néanmoins je crois devoir donner l'extrait de quelques-unes de ces lettres, parce que, écrites de toute part et à tous les personnages qui pouvaient intervenir dans la décision à prendre, elles montreront les principaux motifs allégués avec une tenace persistance. En fin de compte, ces motifs ont prévalu auprès de l'Empereur et du maréchal Vaillant, alors ministre des beaux-arts, lesquels ont décidé à plusieurs reprises l'enlèvement du groupe ; mais les architectes sont parfois têtus, et en gagnant du temps ils peuvent attendre des événements qui changent les délibérations et les ordonnances.

Voici une de ces lettres; c'est bien sûrement d'un libéral souffrant sous le joug de l'Empire :

« Monsieur,

« Sans doute il y a du beau dans le groupe de M. Carpeaux.

« Mais il y a plusieurs genres dans l'ordre du beau; — et l'Académie de musique est-elle — un lupanar?

« Si M. Carpeaux a cru pouvoir se dispenser de repré-

senter sur la façade du premier théâtre du monde l'idéal de la grâce, de la distinction et du haut style, dont les Taglioni, les Essler et les Livry furent les types charmants, du moins eût-il pu donner quelque chose de mieux que cette espèce de danse macabre où des pouffiasses de barrières des plus communes opèrent leur descente de la Courtille en poursuivant leur ronde pesante autour d'un balochard effronté et narquois!

« Encore si la grâce des mouvements et des poses y était! — mais rien! rien! rien!

« Après cela, M. Carpeaux sait-il ce que c'est que le style et la haute école et le goût?

« Disons tout de suite que c'est le style de notre époque, — du *Bas-Empire,* — le style de la décadence de l'art et celle des mœurs, qui se suivent toujours.

« Le style des... grecs.

« 27 août 69. »

Je ne sais trop ce que veulent dire ces points avant : grecs; mais ça doit être bien perfide! En tout cas, Carpeaux peut se vanter d'avoir eu son fait! J'ai peut-être reçu aussi quelques éclaboussures!

A une autre.

Ah! celle-là est tout à fait de haut goût! j'en ai une dizaine de ce genre.

« La vérité sur le groupe de l'Opéra : (souvenir du jeune âge).

« Carpeaux étant sans doute de la Bièvre, a reproduit le quadrille final d'un bal de blanchisseuses sur les bords

de cette charmante rivière, le matin d'un vendredi de la mi-carême.

« Certifié véritable.

« Boncorps ARCUEIL. »

Je vous demande pardon d'avoir cité ce joli billet; mais c'est un type qui a été souvent reproduit.

Voici une autre lettre plus modérée dans sa forme; c'est le type de la correspondance raisonnable et peut-être même raisonnée.

« Monsieur,

« Le groupe de M. Carpeaux inspire une répulsion unanime aux honnêtes gens et même aux personnes les moins initiées aux qualités de l'art du statuaire. Il semble, en apercevant cette œuvre malheureuse, que l'on voit un chancre rongeur sur la figure d'une belle femme; outre ses défectuosités, le débordement de ses proportions écrase les parties avoisinantes. »

(Ici une longue discussion sur les proportions et le caractère à employer.)

Puis ceci :

« .... Mais ici où l'on devrait être charmé par l'aspect de personnages exprimant par des mouvements gracieux les savantes élégances du théâtre, tout au contraire, des femmes nues, rendues hideuses par des têtes de satyres, sont guidées pas un génie rachitique, haletant et paraissant épuisé!

« Toutefois, si l'exécution montrait quelque facilité, on pourrait être moins sévère; mais il n'en est rien, cela

paraît être le travail d'un être souffrant, et avec toutes ses défaillances...

« De même qu'il n'est point de belles femmes sans pudeur, la sculpture est un art qui ne se nourrit que de beauté et de pureté ; le goût sera toujours le bon sens du génie! »

(Ça, c'est une belle phrase.)

« Lorsque ce groupe aura disparu, qu'il sera sagement remplacé, la façade du nouvel Opéra reprendra le bel aspect qui lui appartient et qui fera, avec le reste du monument, la gloire de son auteur, malgré les langues de l'envie, cortége inséparable du talent. »

(Eh mais! voilà un petit paragraphe qui me semble bien joliment dicté; ce correspondant a du bon.)

« Personne mieux que M. Garnier, qui a si noblement écrit et qui parle si bien (je ne le lui fais pas dire!) doit savoir combien, à la vue de ce malheureux groupe, auraient frémi d'horreur les contemporains de Phidias, d'Ictinus et d'Alcamène. »

(Oh! oui, je le sens bien! et je frémis moi-même en pensant à ce frémissement-là!)

Il y a encore une queue à la lettre concluant à la suppression immédiate du groupe; mais cette queue est vraiment très-douce pour moi; aussi me faut-il un grand courage pour la couper, puisque je coupe en même temps un hommage qui me ferait croire que je suis à peu près le seul, disons même tout à fait le seul homme ayant encore quelque talent!... Je voudrais bien croire à cela ; mais le diable, c'est que mon admirateur ne me dit pas

son nom, et cela me donne un peu de défiance! Il doit être de la police!

Et puis j'ai reçu aussi cet autre billet qui me semble un peu moins gracieux et me donne à réfléchir :

« Monsieur Charles Garnier,

« Lorsque comme vous on a l'honneur de construire le plus grand monument du siècle, il faut au moins en être digne et vous ne l'êtes pas. »

(Patatras! comme je regrette mon premier correspondant!)

« Vous ne l'êtes pas, parce que vous avez par camaraderie ou par faiblesse laissé placer sur la façade de l'Opéra le plus scandaleux des groupes, et peut-être même est-ce vous qui l'avez voulu ainsi!

« Je vous considère donc comme aussi coupable que le sieur Carpeaux (le sieur est dur!), car vous étiez le maître de refuser cette ordure qui mériterait d'être mise en moellons... J'ai une femme, monsieur, j'ai des filles, passionnées pour la musique, et qui vont souvent à l'Opéra! Cela leur sera impossible maintenant, car je ne consentirai jamais à les mener dans un monument dont l'enseigne est celle d'un mauvais lieu. (Cela a déjà été dit!)

« Si votre faiblesse vous engage à laisser ce groupe en place, monsieur Garnier, sachez bien que, quel que soit votre talent, talent que je ne veux pas nier (ah! cette parole me fait du bien!), vous ne mériterez que les mépris des honnêtes gens, en vous rendant ainsi complice d'une œuvre détestable...

« Il ne suffit pas, monsieur, d'être architecte de

mérite, il faut avoir encore le sens moral, et ce sens moral, vous me paraissez l'avoir perdu! (Mais non, mais non, je vous assure!)

« Je vous engage donc, monsieur, au nom du respect que vous vous devez à vous-même, au nom de la morale outragée, au nom des principes de famille, à faire enlever immédiatement cette œuvre obscène, et vous pourrez ainsi vous concilier l'estime des honnêtes gens; sinon, monsieur, complice d'une infamie, vous verrez un jour le remords vous surprendre et votre nom, jusqu'ici sans tache, prendre place parmi la tourbe impudique des contempteurs de la vertu et de la moralité.

« Veuillez agréer, etc.

« Vte de A. R. de C. »

Et voilà comme quoi, ayant laissé le groupe à sa place, je suis maintenant dans la « tourbe impudique »; mais c'est bizarre! je ne suis pas encore surpris par les remords!

Voilà assez de citations. Je suppose que les lettres officielles qui ont été adressées au maréchal Vaillant étaient un peu plus réservées dans les termes; mais je suis certain que le fond en était le même et que la question de morale outragée et de défaut de proportion avec le monument était traitée dans toutes les missives envoyées.

Néanmoins le ministre se tenait coi, et moi-même, pour échapper un peu à ce flot menaçant de correspondances et de conversations ayant toutes le même motif, je quittai Paris pour une quinzaine de jours, cherchant à oublier un peu cette explosion de pudicité, qui produisait aussi quelques petites explosions en sens contraire. Le bruit paraissait se calmer, ou du moins à Saint-Jean-

de-Luz, où j'étais retiré, je ne l'entendais guère, lorsqu'un jour je reçus cette dépêche que je reproduis intégralement :

« Paris, pour Saint-Jean-de-Luz, 28 août 1869.
« 1 h. 45 m. du soir.

« Garnier, architecte de l'Opéra,
« Saint-Jean-de-Luz (Basses-Pyrénées).

« Groupe de Carpeaux dégradé par malveillance, indignation générale. — Lettre demain.

« CARPEAUX. »

J'avoue que cette dépêche me troubla fort, et que j'en renvoyai immédiatement une autre pour avoir quelques détails. Je sus ainsi le soir même que l'on avait jeté une bouteille d'encre sur le groupe et que plusieurs figures étaient gravement atteintes. Je reçus le surlendemain des détails circonstanciés sur l'attentat commis, et écrivis à Louvet, mon inspecteur, pour lui dire avant tout de cacher provisoirement le groupe avec des toiles, afin qu'on pût réfléchir à ce qui devrait être fait sans amasser la foule, qui, paraissait-il, se pressait devant la façade de l'Opéra. Mais mon désir, mes instructions plutôt, ne purent être suivies. Carpeaux s'opposa absolument à ce que l'on masquât son œuvre, et voulut montrer à tous les yeux l'acte de vandalisme dont elle venait d'être l'objet. Je ne comprenais pas très-bien cette résolution, ou plutôt elle pouvait se comprendre par l'espèce d'absolution que chacun donnait alors au groupe. En présence de l'événement, on oubliait un peu les nudités choquantes, et l'on ne voyait plus qu'une grande production sculpturale, menacée d'être dégradée.

L'artiste alors savourait sans doute ce retour à la vérité, et, trouvant dans le mouvement qui se faisait en faveur de son œuvre une compensation aux critiques acerbes dont elle avait été l'objet, ne voulait pas arrêter trop tôt ce mouvement qui lui était si favorable.

Je revins alors à Paris, et voulus m'occuper immédiatement de l'enlèvement de la tache; mais je parus encore trop pressé pour Carpeaux qui, du reste, avec raison, voulait que l'on étudiât bien les moyens proposés pour remédier à l'accident. Je fis donc cette étude aussi complète que possible, et certes ce n'était pas une petite affaire! car depuis le moment où fut jetée la bouteille d'encre, jusqu'à celui où la tache fut enlevée, ce ne fut qu'un déluge de lettres émanant de mille inventeurs, et proposant tous un moyen sûr et certain d'arriver à un bon résultat. Je n'aurais jamais cru qu'une tache d'encre pût tant en faire répandre, et que cent encriers se videraient pour chercher à effacer le dommage causé par un seul!

Je dus naturellement repousser tous les procédés que je ne pouvais éprouver avant l'exécution, et je me bornai, à l'aide d'un de mes inspecteurs, M. Sabathier, ingénieur civil et bon chimiste, à chercher entre nous ce qui semblait devoir réussir.

Comme nos expériences peuvent à l'avenir servir à quelques personnes, il me semble bon de les indiquer succinctement.

Nous avons fait un grand nombre d'essais sur des pierres d'Échaillon blanc de la même provenance que celle du groupe; or, comme tous les calcaires sont attaqués par les acides libres, il était impossible d'en employer aucun pour faire disparaître la tache d'encre. Nos essais ont

porté sur l'emploi du chlore libre en dissolution, des hypochlorites de chaux, de soude, de potasse, de zinc, du protochlorure d'étain, etc., etc. Voyant que les résultats produits par ces différents agents ne donnaient qu'un effacement partiel, laissant souvent des taches indestructibles, il a fallu trouver un autre moyen.

M. Esquiron, qui avait déjà exécuté pour l'Opéra divers ciments particuliers, et qui était des nôtres pour nos expériences, se rappela les recherches qu'il avait faites jadis pour le blanchiment des fibres textiles et des tissus, et les beaux résultats qu'il avait obtenus au moyen d'un sel d'hypochlorite d'alumine très-instable, se décomposant facilement en ses éléments, sans présenter de réaction acide, et dont la solution conservait toujours la neutralité.

Des essais furent faits avec ce sel, en y ajoutant toutefois de l'hypochlorite de soude et de chaux, plus un grand excès d'alumine hydratée, cet excès motivé par cette propriété curieuse de ce dernier corps d'absorber certains sels et d'en décomposer quelques autres, en s'emparant de leur base. Ces essais ont parfaitement réussi, et nous les avons considérés comme offrant toute garantie; et de fait l'opération a réussi et nulle trace n'est restée de la maculature. C'est donc à l'aide d'une solution très-concentrée d'un mélange d'hypochlorite d'alumine de soude et de chaux, avec addition d'alumine hydratée, formant une bouillie épaisse, que les surfaces tachées ont été débarrassées de l'encre. La substance a été appliquée deux fois, en faisant un lavage énergique à l'eau pure après chaque application.

Après l'émotion causée par l'apparition et l'enlève-

ment de la tache, les ennemis et les opposants du groupe, qui s'étaient un peu calmés, recommencèrent leur campagne de plus belle; les lettres, les rapports, les récriminations furent de nouveau mis en œuvre, et l'on fit tant et si bien que le maréchal Vaillant, poussé par en haut, tiré par en bas, entraîné de tous les côtés, décida enfin, malgré mes instances, que le groupe de Carpeaux serait retiré, et qu'un autre plus convenable et de proportions plus satisfaisantes le remplacerait.

Il n'y avait plus à reculer : le Sénat, la Chambre des députés, le ministre et le souverain même, tout le monde était d'accord pour l'enlèvement de ce groupe! On me laissa pourtant le choix de l'artiste qui devait exécuter celui qui le remplacerait et je pus obtenir que ce fût Carpeaux qui composerait un nouvel ouvrage pour se remplacer lui-même. Il était convenu que je chercherais à l'Opéra une place un peu secondaire pour y installer le groupe refusé, qui aurait trouvé grâce devant ses détracteurs s'il avait été exposé à un endroit moins en vue.

Ces conditions me semblèrent bonnes, en ce que j'y voyais le moyen d'éluder l'ordre reçu. Je commandai donc à Carpeaux le travail, lui faisant voir que si son nouveau groupe était réussi, il aurait l'avantage de montrer que son talent n'avait pas qu'une seule façon de se produire, et que si, tout au contraire, il n'en était pas satisfait, il pourrait faire durer l'exécution du modèle au moins deux ou trois ans, ce qui modifierait peut-être les événements et la façon de penser de ses antagonistes. C'était de plus une assez grosse somme arrivant à l'artiste, qui, composant son groupe plus simple, n'aurait cette fois aucun des dé-

boires qu'il venait d'avoir pour la question de dépenses. Tout cela me semblait au mieux combiné pour faire patienter le public, pour rémunérer un peu Carpeaux, et pour lui donner l'occasion de faire encore une œuvre remarquable, bien que traitée différemment de la première au moyen de draperies cachant les nus.

Malgré cela, il fut fort difficile de faire entendre raison à Carpeaux, justement blessé de la mise à l'index de son groupe; mais je lui fis voir tous les avantages attachés à son acceptation; je lui montrai divers endroits qui peut-être auraient pu lui convenir, et, dans la visite que je fis avec lui à cet effet de rechercher un emplacement, je voulus bien accepter celui qu'il me désigna, c'est-à-dire sous la voûte du grand escalier, à l'endroit où est aujourd'hui la *Pythie* de la duchesse Colonna. Il est bien vrai que, *in petto,* aucun des emplacements ne me semblait convenable, et que celui que Carpeaux venait de choisir était absolument impossible pour des raisons d'effet, de dimension et d'architecture; mais cela importait peu, il y avait toujours le temps de se fixer sur un emplacement définitif, puisque j'avais obtenu du ministère que la translation du groupe ne se ferait qu'après que son remplaçant serait prêt à poser. Je paraissais donc accepter le choix de Carpeaux; mais jamais je n'eusse donné à ce consentement un commencement d'exécution. D'ailleurs, il me semblait fort difficile de transporter le groupe, construit en trois morceaux différents, assemblés par des goujons et munis d'armatures les reliant à la muraille. On eût couru grand risque de briser quelques membres en faisant le détachement et la translation, et pour rien au monde je n'eusse voulu me charger d'une telle opération

et passer pour un Vandale, si le malheur voulait qu'un orteil ou un bout de nez fût détaché dans la route! Mais, je le répète, il fallait tergiverser; ne pouvant m'opposer absolument à des instructions impératives, il fallait user de quelque subterfuge, ce qui me fut, au surplus, assez facile; car, dans le fond de leur pensée, le ministre et le directeur des Bâtiments civils trouvaient la mesure et bien sévère et bien inopportune.

Enfin Carpeaux céda, pendant un instant du moins, et il me quitta en me disant que tout était convenu; mais il paraît qu'il rencontra en route quelques personnes qui lui parlèrent de dignité, de résistance, et d'une foule de belles choses très-grandes en théorie, mais parfois plus modestes en pratique; de sorte que le lendemain matin, alors que j'allais faire mon rapport au ministre, je lus dans le *Figaro* un petit billet de l'artiste, lequel se gendarmait, s'offusquait de la détermination prise et finalement refusait de laisser déposer son groupe et de le refaire, à moins que l'empereur lui-même ne lui en donnât l'ordre formel!

Ce coup de tête fut une grande erreur; en mettant la presse dans la confidence de ce qui se préparait, Carpeaux se retirait tout moyen de sortir de l'impasse dans laquelle il s'était engagé, et en indiquant le nom de l'empereur, il rendait sa position plus difficile encore, puisque c'était l'empereur qui, cédant aux sollicitations d'un grand nombre de personnages, avait donné lui-même au maréchal Vaillant l'ordre de faire enlever le groupe.

Je voulus conjurer le péril; j'allai chez Carpeaux sans le trouver. Je lui écrivis une longue lettre en le priant de revenir sur sa décision et lui demandant un rendez-

vous immédiat à l'Opéra. Mais Carpeaux me répondit d'abord par ce premier billet.

« Mon cher Garnier,

« Après y avoir réfléchi, je refuse l'exécution d'un nouveau travail en remplacement de celui que l'Administration supprimerait aujourd'hui, bien qu'elle l'ait adopté préalablement.

« Si S. M. l'empereur l'ordonnait formellement, il ne me resterait évidemment qu'à me soumettre.

« Mais, dans tous les cas, il m'est impossible d'entreprendre un travail dans de semblables conditions.

« Mille amitiés.

« J. B^{te} CARPEAUX.

« Ce 27 novembre 1869. »

Je ne me tins pas pour battu et fis encore de mon mieux pour le faire changer d'avis, en lui montrant bien que ce n'était pas la question d'art qui était en jeu, mais plutôt une question censée de moralité qui s'éteindrait d'elle-même avec le temps et que c'était ce temps qu'il fallait gagner avant tout. Ce fut inutile ; il me répondit le lendemain une nouvelle lettre, dans laquelle il me disait « qu'aucune considération ne le ferait changer d'avis, et qu'il ne viendrait pas au rendez-vous que je lui donnais.»

J'étais très-décontenancé de tout cela ; je comprenais fort bien la susceptibilité de Carpeaux, car son refus provenait, en somme, d'un sentiment de dignité personnelle que l'on ne pouvait blâmer, et, comme à sa place j'aurais certainement fait comme lui, je me sentais arrêté dans mon insistance, et me disais qu'après tout la résistance

de Carpeaux produirait peut-être auprès du ministre un effet plus utile que mon entremise et mon amitié.

Il n'en fut pas ainsi ; la note insérée dans le *Figaro*, avait éveillé aussi la susceptibilité du maréchal Vaillant, qui trouva cette revendication publique un peu impertinente ; et comme il était en somme le plus fort, il fallut bien que Carpeaux cédât ; et, le 8 décembre 1869, sur le refus officiel de Carpeaux de se charger de l'exécution du nouveau groupe, il confia celle-ci à Gumery, qui n'était pas à faire ses preuves de talent.

Gumery se mit donc à l'œuvre et commença son esquisse, conçue dans le caractère général des autres groupes de la façade, et naturellement je suivis ce travail comme celui du modèle qu'il exécuta ensuite ; mais ce n'était pas néanmoins sans un certain serrement de cœur que j'allais voir cette esquisse et ce modèle. Cela me faisait l'effet que l'on doit ressentir en visitant un monsieur qui n'attend que votre décès pour se marier avec votre femme. Cependant, je ne pouvais décourager Gumery de son entreprise ; son groupe était d'ailleurs bien arrangé, et avait des parties fort heureuses de lignes ; de plus, il fallait user de quelques ménagements avec cet éminent statuaire, qui était fort malade et miné par la cruelle maladie de poitrine qui devait l'emporter l'année suivante, pendant les terribles jours du siége de Paris. C'est toujours avec une grande émotion que je me souviens de l'énergie, de la force d'âme de cet ami, qui, sachant sa fin prochaine, travaillait avec la plus grande ardeur afin de laisser à sa femme et à ses enfants une toute petite fortune devant les sauver de la misère. Mais je vous assure que cette énergie, soutenue d'une façon

factice, cette fièvre de travail, exaltée par la fièvre de la phthisie, avait quelque chose de bien pénible et de bien douloureux; et devant les efforts de ce pauvre Gumery pour terminer promptement son œuvre, je me sentais souvent bien préoccupé et je me demandais si je n'avais pas eu tort de le présenter au ministre pour exécuter le nouveau groupe!

Gumery, au reste, ne put vivre assez pour le voir terminer; son modèle même fut en partie l'œuvre de ses praticiens, et malgré les grandes qualités qui se trouvent dans sa dernière œuvre, il faut bien reconnaître que si Gumery eût été en pleine santé, il eût donné à son travail ce cachet puissant et particulier qui distinguait le statuaire du grand couronnement de l'Opéra et des belles statues du monument de Chambéry.

Gumery était, en effet, non-seulement statuaire de grande valeur, mais il était encore sculpteur décoratif, composant largement, et donnant à ses figures cette impression architecturale si précieuse, si indispensable même pour le bon aspect des édifices. Sa sculpture, qui participait un peu de la sculpture romaine à sa belle époque, était cependant de la statuaire moderne, vivante et un peu naturaliste. Cette préoccupation de la nature, jointe à la tradition antique, donnait à ses œuvres un charme exceptionnel et faisait de cet éminent artiste un des meilleurs représentants de notre école française. Composant presque de jet, exécutant avec une remarquable habileté, Gumery était le plus précieux des collaborateurs, et l'on était certain, en s'adressant à lui, de n'éprouver ni mécompte d'exactitude, ni mécompte artistique.

Cependant le temps avait passé; les événements

de 1870 étaient survenus ; tout travail était arrêté et personne ne se préoccupait plus de l'Opéra, converti pendant le siége en magasin de vivres, et en poste d'intendance. Le groupe de Carpeaux fut oublié de même, et le modèle de Gumery, après avoir été moulé en plâtre, restait dans les ateliers de l'État. Il se passa presque deux ans ainsi, et l'on devait croire qu'après toutes leurs vicissitudes les danseuses de Carpeaux allaient enfin prendre une place définitive sur la façade de l'Opéra. Mais sous le ministère de M. de Larcy, alors qu'une grande partie de la Chambre, hostile à l'Opéra à cause de son origine, considérait ce monument comme une expression politique, la question revint au jour ; quelques fougueux chevau-légers, M. de Lorgeril en tête, recommencèrent à battre en brèche l'œuvre du statuaire et les propos injustes et même outrageants pour Carpeaux se produisirent à la tribune. Devant cette opposition plus passionnée que raisonnable, il devenait difficile de demander à la Chambre des fonds pour continuer le monument, puisque ce monument devenait, pour quelques fanatiques, le cadre d'un groupe abhorré. Pour calmer un peu les esprits, il fallut promettre à la Chambre que le groupe de Carpeaux serait enlevé et remplacé par un autre, lui montrer que le modèle était déjà exécuté et que l'on s'occupait de la reproduction en pierre d'Échaillon. Pour être dans la vérité, ce qui arrive quelquefois, même aux ministres, il fallut bien que l'on s'occupât de cette reproduction, et je reçus l'ordre de commander immédiatement les pierres destinées à devenir les nouvelles danseuses.

L'année suivante, il en fut de même ; avant de voter les crédits, il fallut que la Chambre, ou du moins certain

groupe, reçût satisfaction sur le même point ; et mon cher et regretté ami Beulé, qui avait à cette époque une influence notoire sur les questions artistiques, me stimula à pousser vivement l'exécution du groupe de Gumery, certain qu'il était que cette satisfaction donnée aux opposants, le crédit annuel de l'Opéra ne serait pas encore refusé cette fois. Je pressais donc les praticiens, guidés par Thomas, que le ministère avait chargé de surveiller le travail posthume de Gumery, et le groupe se termina enfin !

Mais peu à peu l'indifférence, ou du moins le calme succédait à la tempête en ce qui regardait l'œuvre de Carpeaux; la majorité de la Chambre se modifiait, les épigrammes devenaient moins nombreuses et l'on ne réclamait plus guère l'enlèvement du groupe. Puis vint l'incendie de l'ancien Opéra ; les travaux du nouveau théâtre furent menés avec activité, avec fièvre même, et les danseuses de Carpeaux dansaient toujours sur leur piédestal, pendant que le groupe de Gumery restait en attente dans l'atelier de l'île des Cygnes.

Carpeaux mourut, emporté par un mal cruel ; la sympathie que l'on devait à son grand talent se développa avec autant de surabondance que jadis s'était développé le dénigrement. Le sculpteur, enlevé à son art, devint une des gloires de la France, et son groupe une des grandes œuvres de notre époque! La mort du vaillant artiste avait produit l'effet ordinaire; tel qui l'accablait de son vivant, ne trouvait plus de paroles assez puissantes pour l'admirer alors qu'il n'était plus ; et le groupe de Carpeaux devint comme un lieu de pèlerinage où les couronnes, les bouquets et les épigraphes s'entassaient à la gloire du statuaire

disparu. Qui donc alors aurait osé parler du changement du groupe? Qui donc aurait osé en proposer l'enlèvement? Rien que cette idée eût été déjà regardée comme un sacrilége, et nul n'eût eu le courage de la mettre en avant! Carpeaux venait d'entrer dans l'ère de la postérité et celle-ci rayonnait pour lui de gloire et de lumière!

Il faut donc croire, il faut donc espérer que la grande œuvre de Carpeaux restera maintenant à l'Opéra comme reste à l'arc de l'étoile le *Départ* de Rude, et si, ce qui est justice, on doit un jour montrer au public le dernier travail de Gumery, on lui cherchera un emplacement convenable [1], qu'il pourra occuper avec supériorité; mais qui ne doit pas être celui qu'on lui avait destiné, alors qu'une fausse moralité, qui n'atteignait que les vicieux eux-mêmes, leur faisait baisser les yeux devant des seins qu'ils ne savaient voir.

Les artistes ne considèrent pas la pudeur du même œil que les mères de famille, les marguilliers ou les juges d'instruction. Leurs études persistantes sur toutes les formes de la nature font qu'ils ne trouvent que le nu là où les autres trouvent la nudité, et c'est seulement la feuille de vigne qui les choque dans les statues sans vêtements. Aussi, si chez plusieurs d'entre eux le groupe de Carpeaux a éveillé quelques petits sentiments de répulsion, ce n'était pas parce que les formes naturelles étaient visibles, mais parce que ces formes étaient, en certains points, un peu trop vulgaires. Ce n'était pas la question morale, ou soi-disant telle, qui les touchait, mais bien la question purement artistique.

1. Cet emplacement semble être aujourd'hui le vestibule du palais du Trocadero

Néanmoins, si parmi eux les raffinés ou les spiritualistes ont pu regretter comme un certain manque de goût et de délicatesse dans l'œuvre de Carpeaux, ils n'en reconnaissaient pas moins les qualités supérieures qui la distinguent, et je ne sais pas vraiment s'il y a eu un seul artiste, malgré son école, son sentiment ou son tempérament, qui n'ait pas rendu hommage à la fougue d'exécution du groupe de la danse. C'est qu'en effet on ne se trouve pas là en présence d'une œuvre ordinaire, banale dans ses défauts ou ses mérites; mais bien d'un morceau d'immense valeur, puissant de lignes, large de conception, qui palpite, qui vit, qui force le regard à s'étendre sur lui et l'admiration à surgir des colères qu'il peut soulever.

DES ESCALIERS LATÉRAUX.

Les escaliers latéraux, que j'appelle quelquefois aussi escaliers secondaires, conduisent à toutes les places de l'Opéra. Ils sont larges, commodes, à rampes nombreuses, à emmarchements réguliers ; ils ont enfin toutes les qualités utilitaires que l'on recherche chez les amis dévoués, et il semblerait qu'on dût les priser assez fort. Mais, hélas ! ils ont à lutter contre le conquérant qui s'est imposé avec la désinvolture d'un matamore : le grand escalier, et les pas qui le foulent à l'occasion sont des pas pressés, dédaigneux ou insouciants, qui se dirigent machinalement vers l'escalier d'honneur.

Pauvres petites rampes délaissées et incomprises, discrètes et résignées! j'ai grande envie de venir à vous et de protester contre l'oubli qu'on fait de vos mérites. A quoi sert dans le monde d'être réservé ? à quoi sert dans la vie d'être honnêtement utile ? Barnum l'emporte sur le modeste travailleur! la grosse caisse l'emporte sur la frêle musette! Et pourtant, douce musette, musette caressante, musette du printemps, de l'amour et des fraîches idylles, que de charme en tes murmures! que de grâces en ta simplicité! Eh bien! toi, escalier latéral, eh bien!

vous, escaliers latéraux, ainsi que le susurrement du pipeau champêtre, tu émeus, vous émouvez doucement et gentiment qui ne vous dédaigne, et l'harmonie qui se dégage de vos paliers en mosaïques et de vos colonnes de marbre est suave, tranquille et pénétrante! c'est le jour pur et calme sous le soleil de l'automne; et non le jour éclatant et brutal sous les rayons d'été, qui semble scintiller et s'épanouir parmi les girandoles du grand escalier de l'Opéra!

O modestie! ô timidité! ô pudeur juvénile! combien votre force ignorée et méconnue est grande! combien les amoureux, les artistes et les rêveurs la préfèrent souvent aux splendeurs exubérantes et aux tumultueux jaillissements de l'imagination!!!

Vous savez, si je continue ainsi sur ce mode lyrique, il est bien évident que je vais trouver tout à l'heure que le grand escalier est une monstruosité, que son architecture est celle d'un parvenu, et que sa vaniteuse outrecuidance artistique le fait seul préférer à ses timides voisins!... Mais je ne continuerai pas; car si j'aime les mélodies discrètement charmeresses, je ne déteste pas non plus les symphonies un peu bruyantes et largement rhythmées; si donc je viens à vous, aimables escaliers de côté, si donc je viens rêver doucement sur vos blancs degrés, ne me forcez pas à décrier et à renier le vaisseau brillant de la rampe d'honneur lorsque, de vos emmarchements, je l'aperçois à travers les arcades, faisant miroiter ses marbres et étinceler ses lumières. Tout homme est un composé de sentiments contraires; il est à l'occasion timide ou brave, amoureux ou sceptique, nigaud ou spirituel, modeste ou vaniteux; il n'y a que les momies qui

ne changent pas d'impression. Je puis donc vous aimer fort, chers escaliers latéraux; mais n'exigez pas pour cela que je dédaigne le grand vaisseau central de l'Opéra! D'ailleurs, si votre discrète apparence sert à faire paraître plus somptueux votre chef de file, la somptuosité de celui-ci sert à faire mieux comprendre votre discrétion ; au lieu de vous nuire mutuellement, vous vous portez secours, et devez faire aussi bon ménage que la marche de *la Juive* et le solfége de Panseron !

C'est convenu; eh bien, je puis maintenant dire que si, dans ces escaliers latéraux, le détail est pour quelque chose dans l'effet, le parti de composition y est pour presque tout, et que ce parti-là est venu à mon esprit, comme tout ce qui vient à la pensée, un peu accidentellement. Dans le premier projet, le projet de concours, j'avais mis en cet endroit des escaliers de forme circulaire; sans grand raisonnement, il est vrai; mais à peu près parce que *ça faisait bien* en plan. Il ne faut pas trop se moquer de cette façon de composer; car il arrive souvent que *ça fait bien* en plan parce que la disposition est bonne, et que l'image n'est agréable que parce qu'elle est raisonnable; mais il y a des exceptions, et les escaliers circulaires en faisaient partie. Ils auraient pu être à leur place dans un monument ayant de grandes hauteurs d'étage, parce que le développement des rampes eût pu se concilier avec les hauteurs de montée; mais dans un théâtre, où les planchers des loges sont inévitablement assez voisins les uns des autres, un escalier établi sur un plan circulaire assez développé dépassait le but en ce que, contrairement à ce qui arrive souvent dans un avant-projet, on *montait* trop; puis on arrivait du côté opposé

aux couloirs, puis il fallait un grand palier inutile; puis les escaliers ronds ont des marches désagréables du côté du collet; puis enfin, cette grande niche, qui était bonne à voir en plan, aurait fait bien mauvais effet en élévation. Tout cela me tracassait un peu et je cherchais à trouver autre chose, tournant malgré moi autour de la pensée première et arrivant plutôt à modifier un peu la donnée primitive qu'à faire quelque chose de neuf; quand un dimanche matin, l'idée de faire des rampes droites, revenant à mi-chemin sur elles-mêmes, me jaillit au cerveau, sans que rien m'y eût préparé. Ce fut un éclair que cette idée-là! Je courus tout de suite à l'Opéra, où mes inspecteurs devaient venir comme ils en avaient l'habitude, et je fis part de mon invention à Louvet, à Jourdain, à Le Deschault et à ceux qui se trouvaient là et qui furent immédiatement saisis de l'excellence de ma trouvaille. Vous voyez que je ne farde pas mes paroles et que je ne cherche pas à diminuer l'importance de ma découverte! C'est qu'en effet si elle est vraiment bonne, logique, si elle donne un motif heureux, bien pondéré, bien harmonieux, elle est venue d'elle-même, sans que je puisse m'attribuer d'autre mérite que celui d'avoir reçu inconsciemment de la capricieuse déesse Imagination un de ces petits chocs étranges qui amènent les idées à la cervelle. Quand on étudie avec soin quelques parties de son art, avec du travail, de la patience et de la volonté, on arrive toujours à un résultat assez satisfaisant, et l'on peut, sans trop s'en faire accroire, prétendre au titre d'artiste consciencieux; mais quand un parti quelconque, une composition heureuse vient se présenter à votre esprit, il ne faut se considérer que comme un intermédiaire entre l'instigateur in-

connu de l'idée émise et l'expression pratique de cette idée. On dit bien, il est vrai, que les bonnes pensées ne germent que dans les bons terrains; c'est possible; mais le terrain fût-il encore meilleur, il serait toujours infertile si la semence n'y était pas jetée. Pour la satisfaction de mon amour-propre, je veux bien admettre que ma cervelle n'était pas tout à fait improductive; mais pour rendre hommage à la vérité, il faut bien que je constate que la graine est venue sans que j'y pense, occupé que j'étais à fouiller dans des sacs remplis d'ivraie, et loin de me douter du bon épi de froment qui venait me germer au front, au milieu de mes glanes de mauvaise qualité.

Comme tout cela en somme vous réduit à peu de chose! comme on se sent petit près de ces éclairs de pensées qui ne viennent pas de vous et comme on voit que pour vous faire oublier un peu tout cela les hommes ont eu bien raison d'inventer ce que l'on appelle le mérite, le talent, la supériorité et voire même le génie! Chacun prend une petite part dans cette distribution-là et finit par s'imaginer qu'il a inventé de lui-même ce que Dieu avait mis dans les phosphates et les albumines qui composent son corps! Ne pensons pas à cela; on deviendrait non pas seulement modeste et timide, mais même découragé et insouciant. Ayons encore un peu de foi en nous si nous n'avons plus guère foi dans les autres; disons-nous qu'après tout la supériorité entre les hommes n'est qu'affaire de pure comparaison et qu'il n'est pas défendu d'être roi dans le royaume des aveugles!...

Admettons donc, si vous voulez, que j'ai mon petit banc à la cour, pardon, à la présidence de la république des arts, et que les escaliers latéraux m'ont aidé à monter

jusque-là. Eh bien, je m'y installe commodément sur ce petit banc; j'en fais comme un piédestal de rencontre, et de là je vais défendre ma position en disant à qui veut l'entendre que, si les escaliers latéraux n'occupent que la seconde place dans la Rome de l'Opéra, ils pourraient bien occuper la première dans le Landerneau des autres théâtres.

Tenez! ne trouvez-vous pas un grand charme à regarder les rampes légères qui se jouent parmi les colonnades? Ces gentilles petites gaînes qui portent des lampes ne vous semblent-elles pas toutes gracieuses et toutes aimables? Cette délicate ferronnerie qui s'appuie sur les degrés ne vous paraît-elle pas bien arrangée et d'un bon dessin? Et ces chapiteaux de métal, qui surmontent les fûts de granit ou de jaspe, n'ont-ils pas bonne apparence? Si vous êtes justes et sincères, vous serez de mon avis, et ne chercherez pas à renverser mon petit banc; et puis remarquez combien est logique cette dégradation de force et de couleur qui se voit dans les colonnes de support. En bas le granit, puis le jaspe, puis le marbre, puis la pierre d'Échaillon rose, puis jaune, puis blanche; le robuste en bas, le léger en haut; le foncé au départ, le clair au sommet! Vraiment, tout cela est combiné à merveille et ça serait un de mes confrères qui aurait inventé tout cela que je dirais : « Ah! sapristi! comme il a du talent! » Il est bien entendu que ce talent-là est toujours celui dont je parlais plus haut, et qui n'est qu'une convention faite entre les hommes, pour avoir le plaisir de dauber sur ceux qui ne font pas partie de la confrérie.

Vous voyez bien que je ne cherche pas à lutter avec Artaban, et que c'est par simple courtoisie envers moi-

même que je fais des courbettes aux escaliers latéraux; mais je ne voudrais pas non plus lutter avec la violette, et ce n'est pas non plus sans quelque plaisir que je soulève le voile qui cache tous mes mérites. Ainsi je ne suis pas fâché de dire que la construction des rampes elles-mêmes est ingénieuse et nouvelle, que les chapiteaux de fonte polie sont une heureuse idée et que les petits bancs qui accompagnent les gaînes font bon effet à la vue. Il est vrai que la fonte polie s'oxyde facilement et qu'après avoir lutté deux ans pour vaincre la rouille, j'ai été forcé de peindre les chapiteaux en ton de fer, sauf ceux du grand étage, et que si les bancs de pierre sont agréables à la vue, ils sont un peu froids pour ce qui s'assied dessus. Ah! dame, l'*utile dulci* est chose difficile à mettre toujours en pratique, et il faut s'estimer heureux quand l'*utile* se trouve d'un côté et quand de l'autre se trouve le *dulci !*

C'est dans le chapitre spécial aux marbres que je donnerai des détails techniques et pratiques sur les colonnes des escaliers latéraux; car, comme ces détails excluent un peu la fantaisie, ils feraient peut-être étrange figure dans ces articles où l'art, le sentiment et le laisser-aller se montrent tant bien que mal; il vaut donc mieux ajourner ces choses sérieuses, ayant un certain intérêt général, et me laisser simplement finir ce que je disais des escaliers secondaires, en me laissant croire que si j'en pense du bien on ne pensera pas du mal de moi.

Ainsi soit-il!

DES FAÇADES LATÉRALES ET DES PAVILLONS.

Lorsque la façade principale de l'Opéra fut découverte, tous ceux à qui elle déplaisait, et ils n'étaient pas absolument rares, et avec qui j'avais occasion de parler, me disaient : « Ah ! ce sont vos façades latérales qui sont belles ! c'est simple, c'est grand, et ça vous fait honneur. » C'est ainsi que l'on dit à la maman d'une petite fille laide ou bossue : Comme cette fillette a de beaux yeux ou a de jolies oreilles ! Ça signifie clairement : elle ne louche pas, elle n'a pas les oreilles de Midas ; mais, mon Dieu, quelle vilaine petite guenon vous avez là !

Vous comprenez donc bien que je ne me laissais pas tout à fait prendre aux compliments, et que je trouvais fort impertinents ces éloges qui ne cachaient qu'un blâme. J'ai gardé de cette impression une certaine rancune aux façades latérales, et je leur en veux encore un peu du rôle de dérivatif qu'elles ont joué. Pourtant, je ne voudrais pas les bouder toujours, et aujourd'hui que j'ai à parler d'elles, je sens que le sentiment de la justice est bien capable de l'emporter sur ma mauvaise humeur. D'ailleurs les temps sont changés : la façade principale a moins de détracteurs que jadis, et l'occasion se perd de me jeter au nez les autres façades en guise de consolation.

Parlons donc avec équité de ces façades[1], et puisque, paraît-il, elles sont recommandables, ne montrons pas un trop mauvais caractère en n'étant pas de l'avis des autres. Vous voyez que je fais là un sacrifice d'amour-propre, et j'espère que vous me saurez gré si je trouve maintenant que les anciens admirateurs des façades latérales et des pavillons avaient raison lorsqu'ils m'en disaient les louanges.

J'ai cependant un peu oublié les points principaux qui les avaient touchés. Étaient-ce les fenêtres du premier étage? cela se peut, car elles sont bien étudiées. Étaient-ce les arcades du rez-de-chaussée? c'est possible, car elles sont de bonnes proportions. Était-ce l'ensemble du second étage, avec ses occulus et ses bustes? Je ne dirai pas non; car cela se tient bien et fait un bon couronnement, quoique les pilastres-consoles soient quelque peu vulgaires d'étude. Était-ce enfin l'ensemble général de la construction, avec ses bons rapports de pleins et de vides? Ma foi, cela peut bien être; car les oppositions des baies et des trumeaux sont fort réussies. Mais tout cela ne forme qu'un doute et je suis vraiment embarrassé pour dire au juste ce qui plaisait à tout ce monde! Moi qui voudrais tant être du même avis qu'eux, j'ai peur de marcher à côté et de louer ce à quoi on ne pensait pas! J'ai grande envie de trouver tout bon! de cette façon, les intéressés pourront choisir à leur gré, et je ne blesserai personne. Et dites maintenant que je ne suis pas sage et modeste et que je ne sais pas écouter la *vox populi?*

Et pour les pavillons que faut-il faire? m'engager dans la corporation des claqueurs bénévoles qui les ont vivement applaudis? Le fait est, entre nous, qu'ils ne sont

pas mal du tout, ces deux pavillons-là. Mais, entre nous aussi, il faut dire que ce n'est pas trop difficile à faire et qu'il faudrait être bien maladroit pour ne pas réussir des motifs qui peuvent avoir toutes les proportions imaginables. C'est là une particularité des formes circulaires, qu'étant moins rigides que les formes rectangulaires, elles laissent au sentiment plus de liberté et à la critique moins de prise. Oui, j'entends bien, vous me parlez des colonnes, qui sont, elles aussi, de forme circulaire! ça dérange un peu ma théorie ; mais ce qui est écrit est écrit, et sophisme pour sophisme, j'aime autant celui-ci qu'un autre, et je pourrais citer à l'appui les proportions diverses et toutes harmonieuses de la Halle au blé, du Tombeau de Cecilia Metella, du Pavillon de Hanovre et de toutes les tourelles trapues ou élancées de l'époque du moyen âge; oui, décidément, mon sophisme est un axiome, et si les pavillons de l'Opéra sont d'une bonne apparence, c'est qu'ils ne pouvaient en avoir une mauvaise !...

Mais ce qui pouvait être mauvais et qui ne s'en est pas fait faute, c'est l'arrangement du derrière des frontons de ces pavillons! Par suite de divers aménagements d'écoulement d'eaux ; par suite de la difficulté qu'il y avait en exécution de donner à ces frontons une épaisseur égale à celle du contre-fort à pilastre qui les soutient sur leurs profils, je me suis arrêté à couvrir en plomb les dessus de ces frontons et à leur donner une épaisseur insuffisante. Cela ne se voit pas de face ; ça se voit assez peu de profil; mais ça se voit fort bien, trop bien, de trois quarts et à une certaine distance. Alors le toit paraît dégingandé, le fronton à la fois maigre et lourd, et l'arrangement de tout cet ensemble est assez mal combiné. J'ai bien vu

cela dès que la chose a été découverte; mais c'était construit et fini, et ma foi, lassitude d'un côté, indécision de l'autre, j'ai laissé tels quels ces malheureux frontons qui me désespèrent chaque jour, lorsque je passe dans leur voisinage. C'est vraiment une punition assez forte pour ma faute, et comme elle se renouvelle à tout instant, je crois bien que j'aurai mérité amplement l'absolution. On n'a imposé souvent qu'un *Pater* et qu'un *Ave* pour pénitence de fautes plus grosses que la mienne, et cela fait, ces fautes pardonnées ne sautent plus à l'esprit avec la persistance de celle dont je m'accuse en ce moment.

Je vous dirai aussi que bien que les lucarnes du couronnement soient d'une bonne silhouette et d'une assez ferme composition, elles sont un peu lourdes et pataudes, et que la forme de l'œil-de-bœuf qui fait le jour de ces lucarnes est molle et assez peu distinguée. Les griffons pourtant ont un assez bon caractère; mais ça ne suffit pas à donner plus de délicatesse au motif de couronnement des pavillons.

Quant aux proues sculptées au-dessus des arcades d'entrée et de sortie de la descente à couvert, elles sont d'une apparence bien pesante et d'une exécution bien imparfaite. Je pourrais bien, si je voulais, en rejeter la faute sur le sculpteur ornemaniste qui a modelé et exécuté ce motif, mais je m'en garderai bien. Comme je me plais à me considérer comme entièrement responsable des ornements composés et sculptés à l'Opéra et que je les trouve presque partout de bonne allure et de bonne qualité, je n'ai pas envie, pour me désintéresser de deux ou trois motifs un peu médiocres, de délaisser la paternité de toutes les compositions ornementales de l'Opéra. Ce

serait métier de dupe et comme si je refusais de payer 10 centimes pour ne pas recevoir une centaine de louis. Je ne renie donc pas ma dette au sujet des deux proues formant clef d'arcade; mais je conserve ma créance sur tous les ornements disséminés dans tout l'édifice.

Il est évident que ma prétention ne s'étend pas jusqu'aux statues de toutes sortes qui entrent dans la décoration du monument et que je laisse aux sculpteurs la responsabilité qui leur appartient. C'est donc aux statuaires qui ont sculpté les frontons et les cariatides des façades latérales et des pavillons que revient tout l'honneur de leur travail, et l'on peut féliciter directement Elias-Robert, Pollet, Travaux, Cabet, Mathurin Moreau, Maniglier, Sobre, Truphème et Girard de leur composition et de leur exécution.

Hélas! en écrivant ces noms au courant de la plume, je m'aperçois que les quatre premiers n'ont plus de félicitations à recevoir! ainsi que Carpeaux, que Gumery, que Perraud, ils sont morts dans la force de l'âge et du talent, et c'est presque un article nécrologique que j'écris en écrivant aujourd'hui ces fascicules! Et cela va continuer ainsi; car il est assez probable que les autres sculpteurs, que les peintres et que même l'architecte finiront un jour ou l'autre par disparaître de notre monde, de sorte que de tous ces vaillants artistes (pardonnez-moi si je me mets dans la catégorie) il ne restera peut-être plus que leurs œuvres! Avouez que vraiment cette perspective est un peu dure, et qu'il faut avoir une conscience bien forte pour travailler pour des héritiers qui seront toujours ingrats! J'ai bien cherché s'il y avait des moyens de s'opposer à ces catastrophes finales; mais je n'ai pas

encore trouvé, et le mieux est toujours de croire à l'âme immortelle! Si cela se passe ainsi, ce qu'il faut bien espérer, je me promets un jour, en compagnie de mes collaborateurs de l'Opéra, de mettre l'oreille aux écoutes afin de savoir si dans quelques milliers d'années les ruines de notre théâtre, illustrées par un *Guide-Joanne* de l'avenir, auront le privilége que l'on accorde aux ruines, celui de les préférer à toute édification nouvelle!

En attendant les paroles qui se prononceront dans ce temps-là, il faut bien faire attention à celles qui se prononcent de nos jours; c'est pour cela que j'ai commencé ce chapitre en me préoccupant des mots qui m'avaient été dits à propos des façades latérales de l'Opéra, et que je le finis en me préoccupant de ceux qui pourront se dire encore sur un brave monument qui fera, j'espère, son chemin sous la protection de la patine que le temps y dépose chaque jour!

Puisque j'ai parlé des pavillons, quelques mots sur la descente à couvert; cela est plus que suffisant pour une partie du monument qui ne comporte pas un chapitre spécial, du moins dans cet ouvrage, car le chapitre a été déjà fait autre part et a compris une grosse question qui n'a pas encore été résolue, celle de l'emplacement logique et pratique de ces descentes à couvert. Je ne peux pas toujours en écrivant par ici renvoyer à ce que j'ai écrit par là; ces fascicules n'ont pas été faits pour servir de réclame à mon livre sur *le Théâtre*, et si je le cite encore aujourd'hui, c'est par pure paresse et pour ne pas recommencer dans ces pages une discussion certainement utile, mais qui a été assez développée.

D'ailleurs, ceux qui me lisent en ce moment montrent

une certaine confiance en moi puisqu'ils veulent bien s'intéresser à mon style irrégulier et à mes idées un peu prime-sautières ; eh bien, pourquoi deviendraient-ils méfiants si je leur recommande une lecture qui fait le complément de celle qu'ils entreprennent? Je le relis bien quelquefois moi-même, ce livre du *théâtre,* et si je le trouvais ennuyeux, soyez bien certain que je le laisserais bien vite de côté! Mais, loin de là! quand l'occasion se présente pour moi de parcourir quelques-unes de ces pages sincères, je me vois là-dedans rempli de jugement et de raison!

Vous dire que je n'en suis pas étonné, je ne le ferai pas; car à force d'entendre dire que les artistes ont plus de sentiment que de bon sens, j'en viens à croire aussi que j'ai moins de logique que d'imagination, et c'est surprise agréable, je vous l'avoue, de constater que si je fais assez bon ménage avec la folle du logis, je ne divorce pas non plus avec la judicieuse Minerve. Telle est, du moins, ma façon de penser, et comme elle me fait plaisir, laissez-moi donc cette illusion.

Or donc, quand vous aurez lu la discussion sur les descentes à couvert en général, je n'aurai plus rien à vous dire en particulier sur celle de l'Opéra, qui est établie d'après les principes que j'ai développés, sauf peut-être de vous prier de regarder la voûte et les candélabres qui en sont les seuls points à signaler. L'indication est faite maintenant, je puis clore ce chapitre.

DES SCULPTURES DE CHABAUD

Si je consacre un chapitre ou plutôt un titre à l'œuvre de Chabaud, ce n'est pas pour revenir sur ses mérites et faire à nouveau la nomenclature des nombreux travaux qu'il a exécutés à l'Opéra. Je laisse de côté la question de qualité et de quantité, en me bornant seulement à dire que le talent et le nombre vont de compagnie dans les productions de mon ami Chabaud.

Ce qui fait que je détache un peu ce statuaire des autres, c'est que sa collaboration m'a apporté tant de facilités dans l'exécution, que je voudrais insister sur ce point que, dans la construction des grands édifices, il y aurait toujours avantage à diminuer le nombre des collaborateurs et à placer sous une même direction des œuvres d'art le plus souvent disséminées en plusieurs mains.

C'est là une question qui offre sans nul doute des difficultés dans la pratique et qui ne pourra, je crois, être maintenant résolue dans le sens qui me semble le plus convenable ; mais le principe de la concentration limitée n'en est pas moins excellent, et sans le pousser à outrance, il faudrait au moins s'en servir le plus possible. Il est évident qu'au point de vue de l'harmonie seulement, les édifices gagneraient si les décorations picturales ou

sculpturales d'un ensemble étaient de la même pensée et de la même main, et personne ne mettra en doute que si les peintures qui s'exécutent actuellement au Panthéon étaient toutes du même artiste, elles ne présenteraient pas les dissonances de tonalités qui vont avoir lieu quand, à côté de Puvis de Chavanes, vont se trouver placés des Bonnat ou des Laurens. Remarquez bien que je ne parle pas du talent des artistes : je les suppose tous hors ligne; je parle seulement de leurs tempéraments divers, qui les empêcheront de produire une œuvre collective ayant la tenue et la coloration égale dérivant d'un seul sentiment.

En mettant de côté les difficultés inhérentes à ce genre de production unique, on doit convenir, je le suppose, que le principe de l'unité est certes plus sauvegardé dans un cas que dans un autre, et comme dans un monument la question d'unité a souvent une extrême importance pour l'aspect général, il est positif qu'on doit rechercher, autant que faire se peut, l'application de ce principe d'unité.

Mais ce n'est pas tout encore, et indépendamment de cette harmonie générale désirée et désirable, il est encore un autre point qui n'est pas à dédaigner pour l'architecte : celui du grand secours effectif que lui procure l'association continue d'un artiste qui s'incorpore plus intimement avec votre pensée. Sans vouloir faire de comparaison blessante, on pourrait dire que l'artiste qui ne fait qu'un tableau ou qu'une statue pour un monument, est comme une femme de ménage qui balaye la chambre, fait le lit et s'en va à d'autres affaires ; tandis que l'artiste qui tient à l'édifice par des attaches plus nombreuses, est comme la bonne à tout faire, qui ne quitte pas la maison et s'in-

téresse à elle. La femme de ménage dit, en parlant de ses travaux : Je cire les bottes de Monsieur, ou je brosse les jupons de Madame; mais la domestique attitrée et attachée dit en parlant de sa besogne : Nous avons fait ceci et nous ferons cela! Dans le premier cas, occupation accidentelle ne formant pas de liens bien serrés; dans le second, occupation continue, amenant souvent à l'intérêt de la chose commune.

Si les artistes me pardonnent cette comparaison un peu triviale, et qu'ils veuillent bien pour un instant ne pas s'en formaliser, ils reconnaîtront certainement que, pour celui qui fait une seule statue, le monument où elle doit être placée ne le préoccupe guère, tandis que s'il devait décorer toute une salle, il ferait de son mieux pour s'entendre avec l'architecte qui lui fournit un grand cadre, qu'il doit grandement remplir.

Donc vous avez, je suppose, sous la main, et vivant de la même pensée que vous, un peintre ou un statuaire qui considère l'édifice comme étant sa propre maison. Eh bien, chemin faisant, lorsque mille petits détails de forme ou de coloris viennent à se présenter devant vous lors de l'exécution, vous trouverez dans cet artiste un collaborateur assidu et dévoué et suivant bien votre voie. Tous deux alors, vous arrivez, en mettant chacun de votre art, à triompher des difficultés renaissantes et à produire ces multiples détails qui tiennent entièrement à la composition de l'édifice. Ainsi, pour Chabaud, par exemple, qui a passé dix ans avec moi à l'Opéra, je le trouvais toujours prêt, lorsque quelque motif nouveau venait à se produire, à m'aider de son habileté et de sa hardiesse de main. Que ce fussent des amours, des bustes, des mascarons, des

têtes, devant se montrer seuls ou s'enchevêtrer avec des ornements, je demandais Chabaud, qui, en un instant, esquissait ce que je proposais et l'exécutait ensuite prestement, et dans les conditions décoratives qui devaient convenir à l'édifice. Lorsque, ce qui arrivait fréquemment, les sculpteurs ornemanistes avaient à inscrire dans leurs modèles quelques têtes ou quelques masques, au lieu de leur laisser l'exécution de ces parties importantes, je la confiais immédiatement à Chabaud, qui travaillait avec l'un ou avec l'autre avec le même entrain, la même certitude de formes et le même sentiment d'arrangement qu'il a à un si haut degré.

Grâce à lui, grâce à ce sculpteur faisant quasi-partie de l'agence des travaux, toutes les têtes ornementales de l'Opéra n'ont pas le caractère vulgaire de ces sortes de mascarons à nez épatés que les ornemanistes modèlent si fréquemment, et qui ont le don de m'irriter. Oui, vraiment, lorsque je vois des rinceaux délicats, des guirlandes légères, des cartouches élégants, modelés avec charme, avec talent, et qu'au milieu de ces gracieuses compositions se détachent ces têtes sans caractère, mal dessinées, mal coiffées, j'en viens presque à regretter le grand mérite des ornements, puisque ce mérite ne sert qu'à faire ressortir encore plus puissamment les mauvaises figures qui y prennent place !

Cette infériorité générale des figures décoratives vient de ce que les statuaires de talent ne veulent guère condescendre à faire à peu près le métier d'employé chez un confrère d'une catégorie artistique moins élevée que la leur, et que force est donc aux ornemanistes de s'adresser à des sculpteurs de talent secondaire. Mais lorsqu'un

statuaire de valeur est, pour ainsi dire, attaché à un édifice, il se préoccupe de tout ce qui a rapport au monument, et trouve presque autant d'importance à une modeste figure qu'à un groupe de grande dimension. Il ne lui semble donc pas déchoir en mettant son talent au service de ce monument, et tel qui eût refusé de se mettre à la remorque d'un sculpteur ornemaniste, collaborera volontiers avec une demi-douzaine d'entre eux lorsqu'il sera stimulé par l'intérêt général de l'édifice. Il verra alors que son devoir est de ne laisser aucune partie incorrecte et qu'en somme, si on peut faire du grand art en composant un frontispice de temple, on peut aussi faire de l'art fort élevé en modelant, dans un caractère convenable, un mascaron ou une tête de chimère.

Si donc chaque monument avait de cette façon quelque peintre ou quelque statuaire en faisant presque partie inhérente, il n'y aurait plus de détails négligés ou de tonalités regrettables, et l'association complète de l'architecte, du sculpteur et du peintre, amènerait à un résultat bien plus puissant et bien plus harmonieux que celui auquel on peut aspirer en commandant seulement une compagnie d'hommes d'élite, mais ayant tous une arme différente.

Un bon général, il est vrai, serait celui qui choisirait ses soldats dans des corps de même allure, et de cette façon il arriverait sans doute à faire aller du même pas la troupe qu'il dirigerait; mais ça n'est pas toujours facile à recruter ainsi, et l'on préfère parfois réunir de vaillants tirailleurs, marchant à peu près à l'aventure, que composer un bataillon ayant une belle uniformité. J'ai bien cherché, quant à moi, à mettre côte à côte des artistes de mêmes

tendances, et en général je ne pense pas qu'à l'Opéra il y ait grand antagonisme entre les diverses productions de mes collaborateurs. Cependant je n'ai pas su toujours agir ainsi, et il faut avouer que je n'ai pas cherché ou du moins trouvé une grande parité de sentiment lorsque j'ai placé sur la façade le groupe de Jouffroy et celui de Carpeaux! Mais il ne s'agit pas de moi en ce moment; je tâche seulement de montrer les avantages qu'il y a pour l'architecture à être faite pour ainsi dire en participation perpétuelle avec des sculpteurs et des peintres, et si j'ai fait comme tant d'autres en ne mettant pas en pratique une théorie si utile, c'est que cela n'est guère facile à faire et qu'il faut compter avec bien des oppositions et même avec bien des injustices pour aller jusqu'au bout du procédé.

Il faut reconnaître, en effet, que ce qui, au temps de la Renaissance italienne, permettait à quelques artistes d'élite de se charger d'immenses travaux de peinture et de sculpture dans les monuments, c'est que ceux qui alors portaient réellement le titre de maîtres, étaient beaucoup moins nombreux que ceux qui peuvent maintenant, sinon se prétendre peintres, au moins aspirer à ce titre; mais en revanche, ceux qui s'honoraient d'être les élèves des premiers, étaient plus nombreux que ceux qui aujourd'hui veulent accepter franchement cette appellation. Ces élèves, alors nourris dans les traditions de leurs maîtres, confondaient le plus souvent leurs talents particuliers avec celui qui était la marque distinctive de l'atelier qu'ils suivaient, et cette espèce de soumission aux procédés et aux sentiments de celui qui les conduisait, amenait forcément à ce qui constituait une école, c'est-à-dire presque une formule

convenue, que chacun appliquait à peu près sans hésitation et sans récrimination. De cela il résultait que le maître chargé d'un grand travail pouvait obtenir et obtenait en effet aide efficace de ses nombreux élèves, et que, quelque grande que fût la besogne, elle arrivait toujours à bonne fin. Je parle, bien entendu, des peintres féconds, comme les Véronèse, les Dominiquin, les Lanfranc, les Raphaël même; mais il va sans dire que j'excepte les compositions grandioses et développées en elles-mêmes comme, par exemple, celles de la chapelle Sixtine, et que si j'indique un des procédés suivis lors de l'exécution de travaux considérables, je ne puis poser cette règle en principe immuable.

Cependant, il est réel que, dans certains cas très-fréquents, cette adjonction d'élèves de valeur aux maîtres dirigeants a permis à ceux-ci de produire des œuvres plus nombreuses qu'ils n'auraient pu le faire livrés à leurs seules forces. Aujourd'hui cet état n'existe plus : peu d'élèves gardent intactes les leçons du professeur, et le désir de se produire un peu hâtivement fait que ces élèves, encore loin d'être parfaits, préfèrent courir à la renommée en produisant des œuvres signées de leur nom, qu'en travaillant incognito pour un autre artiste, si grand qu'il soit! Il n'y a guère qu'en architecture où cette aide est presque indispensable, parce qu'il s'agit là souvent de choses à répéter ou tout au plus à interpréter, que les jeunes travaillent pour les plus avancés dans la carrière. Mais il ne faut pas leur en faire un trop grand mérite; car il est rare qu'un architecte puisse produire avant d'avoir quelques cheveux blancs, et leur abandon du métier de dessinateur et de commis ne leur servirait

pas à grand'chose pour illustrer leur nom. D'ailleurs, comme peu à peu les ateliers de peintres et de statuaires particuliers ont été délaissés pour les ateliers officiels, il n'y a plus entre les maîtres et les élèves cette communauté d'idées qui existait jadis : le respect, la reconnaissance sont déjà bien affaiblis envers ceux qui, au lieu d'être librement choisis, et qui voulaient bien vous accepter dans leurs écoles, ne sont plus guère maintenant que des professeurs payés par l'État et n'ayant plus grande influence morale sur les jeunes gens, ceux-ci considérant l'enseignement qu'ils reçoivent d'eux comme un droit absolu.

Il ne faut pas trop exagérer le sentiment d'ennui que peut causer un tel changement de procédés ; il est devenu presque fatal avec les nouveaux règlements scolaires, et je ne pense pas que les élèves de maintenant aient une nature moins affectueuse et moins généreuse que ceux des temps passés; mais si on ne peut blâmer les gens de subir une modification presque inévitable, on peut toujours la regretter un peu, et constater en tout cas que cette rupture du lien qui autrefois réunissait le maître et les élèves empêche en certains cas ceux-ci de devenir les aides de ceux-là. Je dis en certains cas, car, grâce à Dieu, il se trouve encore quelques braves écoliers de valeur, qui, à l'occasion, se dévouent de tout cœur à l'œuvre de leur patron. Lenepveu fut de ceux-là avec M. Picot. Clairin en fut également avec Pils lorsqu'il refit presque toute la peinture de l'escalier de l'Opéra, et d'autres feraient certainement de même à l'occasion.

On voit par lesr éticences que j'apporte dans l'exposition de ces faits, que l'on ne peut guère accuser spéciale-

ment telle ou telle cause de l'effet produit; mais s'il y a un peu d'enchevêtrement dans toutes ces causes-là, il est bien évident que la manipulation pratique des arts n'est plus maintenant ce qu'elle était autrefois, et que de grandes différences se sont accusées.

De plus, il est souvent difficile à un architecte, voire même à une administration, de restreindre les commandes à quelques élus seulement, alors que tant d'artistes de talent ont des titres pour être également choisis. On éparpille donc les commandes, ou on en diminue l'importance pour les rendre plus nombreuses, et l'on va de ce fait et fatalement à l'encontre de ce principe dont je soutenais l'excellence, celui de la concentration et de l'unité.

Et pourtant, qui oserait franchement se plaindre trop haut de ce nouveau genre de distribution? La grande peinture et la grande sculpture ne sauraient trop être encouragées au détriment même des productions secondaires de ces arts, et s'il y a en France en ce moment abondance de grands artistes, faut-il, dans l'intérêt spécial d'un édifice, retirer à une partie de cette brillante phalange le moyen de se montrer au jour et de produire des œuvres remarquables?

C'est là la question délicate qui ne peut, du reste, être résolue d'une façon brutale. Ce ne sera que peu à peu, si on croit devoir pratiquer la réforme, que l'on pourra réduire le nombre des artistes choisis pour décorer les monuments; de sorte que je m'aperçois qu'après avoir écrit tout ceci, j'arrive presque à conclure autrement que je n'avais commencé. N'importe! il me semble qu'il n'est pas inutile de remuer un peu ces idées, ne fût-ce que

pour engager plus apte, plus éloquent et plus persuasif que moi à les étudier à son tour. Mais, quoi qu'il en soit, je puis au moins dire encore qu'il est désirable dans l'intérêt décoratif des édifices, que les artistes qui doivent l'orner de sculptures et de peintures soient en nombre assez limité, et que j'ai pu en faire l'expérience en confiant à Baudry le soin de décorer une seule salle, et à Chabaud celui de modeler toutes les têtes décoratives du nouvel Opéra.

DU GLACIER
DU PAVILLON DU CHEF DE L'ÉTAT
DE L'AGENCE, DES ARTISTES
ET D'AUTRES CHOSES ENCORE

Pour terminer ce premier volume du texte de la monographie de l'Opéra dans le sens où je l'ai commencé, c'est-à-dire en ne m'occupant guère que des questions artistiques et laissant le second volume renfermer des études plus techniques et plus positives, je n'ai plus grand'chose à ajouter, à moins que je n'en aie encore beaucoup trop. Si je me contente de mettre les titres des chapitres, ce sera bientôt fini; si au contraire je m'aventure dans l'examen des parties de l'Opéra qui ne sont pas encore achevées, mais qui, je l'espère, devront l'être un jour, je ne prévois pas la fin de cette première partie de ma tâche.

Que faut-il faire? En pratiquant honnêtement mon métier d'écrivain, c'est-à-dire en ne fuyant pas la besogne que quelques-uns peuvent encore réclamer de moi, je risque fort d'en impatienter beaucoup d'autres qui ne trouveront plus dans ces chapitres, délaissés par moi jusqu'ici, ni idées nouvelles ni descriptions intéressantes; en arrêtant tout de suite mon inventaire et

mes discussions, ce qui plairait sans doute à plusieurs, qui m'assure que je ne serai pas accusé de manquer de parole et de me dérober par paresse à une obligation contractée vis-à-vis de mes souscripteurs? Ah! si j'écoutais mon désir personnel, comme j'aurais bientôt terminé cette première moitié de mon entreprise! Quelques mots de reconnaissance à mes collaborateurs, quelques désignations d'artistes, une petite anecdote par-ci, un petit paradoxe par-là — et puis un adieu, ou plutôt un au revoir à mes lecteurs, et j'aurais alors deux ou trois mois devant moi avant de penser à écrire sur les marbres, l'éclairage ou la machinerie théâtrale. — Ce serait là vraiment un repos que je m'accorderais bien volontiers! car, voyez-vous, toutes les fois que l'on fait un métier qui n'est pas le sien, on commence avec ardeur, avec entrain; tout vous plaît et vous amuse dans ce changement momentané de profession; mais peu à peu on voit des difficultés que l'on ne soupçonnait guère; on se ralentit dans son enthousiasme; on regrette à part soi son ancien travail et on constate que la distraction éphémère que l'on avait recherchée ne vous divertit plus du tout. On se croyait au début plein d'idées neuves, on entrevoyait un pays à découvrir, et insensiblement on s'aperçoit qu'en cheminant dans ce que l'on prenait pour une route nouvelle, on se trouve dans un sentier battu et même rebattu, et que si l'on découvre quelque chose, c'est le vieux proverbe : « Soyez plutôt maçon si c'est votre métier. »

Vous me direz à cela : Mais le métier d'architecte comporte aussi celui d'écrivain. D'accord! mais entendons-nous: d'écrivain public, si vous voulez; celui qui fait des actes, des suppliques, des requêtes ou des projets

de contrats, des expertises; celui-là, nous le connaissons bien, et c'est par milliers qu'il faut compter les rapports que nous rédigeons pour les administrations qui ne se font pas faute de nous faire écrire un volume pour savoir si un rat a passé par la grille d'un égout. — J'estime bien, quant à moi, avoir noirci cinq ou six cent mille pages en rapports et correspondances, en cahiers des charges, en devis, en expertises, et en toutes ces misérables et interminables paperasseries qui envahissent l'architecture et l'architecte.

Oui, les architectes écrivent souvent et beaucoup, et à ce titre on peut donc les appeler écrivains; mais ils écrivent en général sur les autres; ils sont alors les dispensateurs des éloges et des blâmes et se constituent juges dans les questions qui leur sont soumises. De cette façon, c'est tout agrément; on fait partie d'une sorte de magistrature ambulante, et, confit dans sa dignité, on ne se rebute pas en accomplissant sa haute mission... Mais songez donc! au lieu d'être le juge ou le médiateur de deux parties... se prendre soi-même corps à corps, se confesser bon gré, mal gré; se faire des révérences ou se donner des gourmades! c'est bien différent! et si le plaisir de dire *moi* est bien quelque chose, la peine que l'on a en voyant sa faute n'est pas non plus indifférente. Puis, quand on a fini de parler de soi ou de son œuvre, il arrive ceci : c'est que si l'on se relit à distance, on n'est plus dans la disposition d'esprit où l'on était le jour où l'on a écrit, et l'on trouve que l'on a dit des sottises en parlant bien de soi, et que l'on en a fait en en parlant mal...

Cela m'arrive maintenant quand quelques feuillets de cet ouvrage me tombent sous la main, et je suis presque

aussi agacé en le relisant que si ces pages venaient d'un détracteur. L'esprit de contradiction, que j'ai bien un peu, me fait sursauter aux qualités que je m'attribue et aux défauts que je me donne. Pour bien peu je me mépriserais fort et ferais sans vergogne de la polémique avec moi-même!

Pourquoi donc vous dis-je tout cela ? Je ne sais plus ce que j'avais à la pensée en commençant, sinon le moyen de chercher à finir mon premier volume sans trop parler de ce qui pourrait y entrer encore. C'est peut-être pour cela que maintenant j'ai grande envie de changer d'avis et de vous présenter le vestibule des billets avec ses plaques, fort bien trouvées, ma foi, et son ornementation du guichet un peu trop exubérante. Je suis sur le point de vous dire que les lanternes sont d'un très-bon dessin, et que le couronnement du guichet est beaucoup trop lourd, et si l'esprit de suite que je montre de cette façon dans ma description vous surprend quelque peu, dites-vous bien que c'est pourtant chose naturelle chez les artistes, qui ont la logique assez intermittente et la volonté sujette à des soubresauts.

Il ne faut guère en vouloir à ces artistes de ces inconséquences qui tiennent fatalement à leur profession ; s'ils étaient réglés comme des diplomates, ils seraient dans les chancelleries et non dans les ateliers. Tenez, voulez-vous que je vous dise ce que sont ces gens qui font de l'art leur vie, leur espérance et leur tourment? Je passe mes jours dans leur compagnie, je fais partie de leurs réunions, et, par eux tous comme par moi-même, je sais l'espèce d'état maladif que leur profession développe inéluctablement. Si dans les lignes que je vais écrire à ce sujet il y

a quelques points que je puisse revendiquer pour moi, c'est que je ne puis faire exception à la règle, et que, comme tous mes confrères, j'ai les avantages et les inconvénients de la qualité d'artiste.

Mais ce que je veux dire est néanmoins général et s'applique à toute la gent nerveuse et maladive qui vit par la pensée, l'amour-propre, l'imagination et le découragement. C'est toute une classe humaine ayant pour dominante l'impression soudaine et l'aspiration constante, et qui, vivant au milieu de conventions et de paradoxes, a quelques côtés touchant à ce qu'on appelle le génie et d'autres bien plus nombreux touchant à ce que l'on peut nommer la folie.

Tout d'abord, les artistes sont essentiellement nerveux; non pas que leur tempérament primitif soit ainsi fatalement constitué, mais parce que leur genre de production les amène sans répit à modifier la nature équilibrée pour la remplacer par des impressions fugitives, multiples et capricieuses. Tout homme qui travaille pour le public en général, qui est soumis au jugement de la foule, qui a à lutter contre les enthousiasmes irréfléchis ou les dénigrements exagérés, se sent graduellement atteint par cette modification nerveuse, et de robuste et calme qu'il pouvait être jadis, arrive en peu de temps à l'inquiétude et à l'énervement chronique.

Certes les artistes n'ont pas seuls le triste et pourtant enviable privilége de sentir vivement les impressions et de vibrer au moindre contact; mais dans les circonstances ordinaires de la vie les gens nerveux n'ont affaire qu'à un petit nombre de personnes qui passent le plus souvent indifférentes devant leurs œuvres et devant eux-mêmes.

Il y a bien des ouvriers nerveux, des bourgeois irritables, des commerçants à imagination vive; mais tous ils sont pour ainsi dire parqués dans une catégorie de relations qui n'étend pas au loin ses réflexions et ses critiques. Le calme du foyer suffit le plus souvent à ces nerveux-là pour leur ôter la surexcitation qui tendrait à se produire par la discussion générale de leurs faits et de leurs gestes. Ils sont nerveux, soit, mais nerveux plutôt latents; tempéraments marqués, mais non maladifs; constitution particulière, mais non exagérée.

Il en est tout autrement chez ces privilégiés qui ont, non pas le nom d'artistes, le nom ne veut rien dire, mais réellement la passion de l'art, et qui dans la mêlée combattent chaque jour vaillamment le bon combat. Chez eux une pensée unique domine : arriver à être le premier; produire avec effervescence, avec abondance, avec persistance! l'égoïsme les conduit par la main, la tête et le cœur, et s'empare graduellement de tout leur être; non pas l'égoïsme brutal et coupable, mais bien l'égoïsme sanctifié, si on peut s'exprimer ainsi. Pour bien faire, pour marcher en avant, toujours en avant, il faut une foi violente et robuste; il faut la confiance en soi; il faut le désir de marquer son passage ici-bas. Tout, momentanément, se sacrifie à cet instinct puissant de l'artiste. Tout disparaît en un instant donné devant ces préoccupations venues de l'imagination et du sentiment. Il faut que l'artiste soit avant tout personnel; c'est là son devoir, c'est là sa force. L'égoïsme seul peut le conduire à bon port, et tout artiste qui ne sent pas en lui cette dominante du moi, ne sera jamais qu'un pauvre artisan. — Mais, je le répète, quel charmant égoïsme que celui-là! Il

s'attache aux choses d'art, mais il laisse intactes toutes les passions généreuses. L'artiste, égoïste d'une part, est compatissant de l'autre ; bienveillant, secourable, il ne dédaigne personne et cherche à faire le bien. La chanterelle du violon est tendue pour donner un son juste ; mais sur cette corde, ainsi étirée et inflexible dans sa tension, viennent se moduler des sons doux et charmants qui déguisent la sécheresse de l'accord primitif. L'égoïsme de l'artiste est ainsi droit, raide, inflexible quand il s'agit de sa personnalité artistique ; mais doux, affable et discret si sa personnalité humaine est seule en jeu. Le tempérament nerveux développe sa susceptibilité et son caractère ombrageux ; mais il développe aussi les qualités de son cœur, et s'il se raidit devant les attaques qui peuvent toucher à son amour-propre, il se laisse entraîner avec charme et bonheur aux sentiments de tendresse, de loyauté et d'affection.

Ce n'est pas qu'ils soient tous ainsi ; la nature particulière de chaque humain ne peut se changer du tout au tout, et la semence d'un arbousier ne peut pas produire un citronnier ; mais on greffe celui-ci sur celui-là, comme le caractère d'artiste se greffe sur la pousse initiale, et malgré les idiosyncrasies diverses qui se présentent chez l'artiste, une certaine uniformité de sentiment les relie les uns aux autres. Le portrait que j'esquisse ici peut donc être considéré comme étant celui de la majorité des artistes créateurs, impressionnables, propres à l'entraînement et au découragement, à la joie et à la tristesse.

Une des conséquences fatales de cette excitation constante de leur système nerveux est l'hypocondrie, soit

que celle-ci se porte sur le moral, soit qu'elle se porte sur le physique; soit, le plus souvent encore, qu'elle se porte sur les deux choses à la fois. Il y a bien peu d'artistes qui ne soient misanthropes à leurs heures; il y en a encore moins qui ne soient un peu malades imaginaires. Ils ressentent ces terribles atteintes de la crainte des catastrophes; ils s'écoutent respirer et vivre, et l'attention qu'ils portent continuellement à leurs maux, faux ou réels, forme comme une espèce d'accompagnement incessant à toutes leurs occupations. Leur vie est empoisonnée par des chimères dans lesquelles ils se complaisent néanmoins, et s'ils échappent quelques instants à ces préoccupations incessantes, c'est pour retomber plus avant dans les angoisses qui ne les épargnent guère.

L'hypocondrie est parfois à l'état latent chez plusieurs de ces artistes : tant que le succès couronne leurs efforts, la misanthropie ne se montre pas chez eux; mais à la moindre critique ils accusent le monde entier de fausseté et d'injustice. Tant qu'ils se portent bien, ils ignorent les tristes appréhensions de la maladie; mais dès qu'un simple petit bobo vient à les atteindre, leur imagination prend fortement la tournure hypocondriaque, et ceux même, jusqu'alors peu habitués aux souffrances, qui se voient saisis par un malaise, deviennent en peu de temps insupportables aux autres et à eux-mêmes. Hélas! cette terrible maladie de l'hypocondrie ne se confine pas chez les artistes seuls; mais on peut dire que presque tous les artistes en sont atteints et que leur vie de travail se passe en compagnie d'une vie d'anxiété. C'est une espèce de démence dont ils sont envahis et qui chez plusieurs se développe au point de

leur faire rechercher le suicide : Léopold Robert, Nourit, dernièrement ce pauvre Marchal, ont terminé ainsi leur vie; et pourtant ce n'étaient pas les sympathies qui leur faisaient défaut!

Faut-il donc plaindre ces natures ardentes, capricieuses, toutes faites de logique et d'inconséquences? Loin de là! s'ils souffrent, ils vivent; s'ils ont les tristesses, ils ont aussi les voluptés. Ce sont des enfants gâtés qui s'irritent des contradictions, mais qui ont encore, au milieu des déboires qui les attaquent, une plus grande somme de bonheur que bien d'autres! Enfants gâtés par le succès, par l'affection, par le malheur même; tout en eux jouit de l'exubérance vitale et sociale; ils peuvent aspirer à tous les honneurs; ils peuvent prétendre à toutes les joies du cœur; on leur passe leurs caprices, leur mauvaise humeur, leurs passions, pourvu qu'ils produisent des œuvres personnelles et typiques.

Tel, le Benjamin de la famille, malgré ses désobéissances, ses bouderies, ses emportements, est bien vite pardonné s'il sourit à sa mère et vient la caresser après la réprimande; tel l'artiste de tempérament est bien vite absous de ses faiblesses, de ses petites vivacités et de ses ridicules enfantillages, s'il sourit à l'art et en porte haut la bannière. On a pour ces natures exagérées et mal équilibrées une indulgence que l'on conserve pour bien peu d'autres. On les traite comme des illuminés, des malades; on a raison, au fond, et si on leur donne une médecine amère, c'est le plus souvent en la cachant sous une cuillerée de miel. Je ne dis pas cela pour un certain critique de talent, mais gonflé de son importance, qui s'imagine que l'art est concentré en lui tout seul et n'a

que des paroles malveillantes et brutales pour ceux qui ne lui font pas de courbettes ou n'achètent son indulgence par quelques moyens détournés. Celui-là, ce n'est pas le miel qu'il distille, mais bien le fiel déplaisant et sentant l'âcre.

Il aurait peut-être raison, après tout, d'être sévère et arrogant envers les artistes qui s'en laissent trop volontiers accroire, si la critique partiale et malveillante ne faisait grand tort à l'art lui-même en décourageant ceux qui se livrent tout entiers à cet art. Ce genre de critique diminue les forces vives de la nation en affaiblissant chez l'artiste le sentiment indispensable de confiance qui seul l'entraîne en avant. Une remarque injuste, une allégation mensongère, horripilent les sens de l'artiste et le jettent dans un découragement qui peut ne pas être momentané. Au contraire, une critique bienveillante, un examen sérieux et aimable des œuvres produites, stimule grandement le vieux maître ou le jeune élève, et le dispose aux efforts soutenus et à l'étude élevée et persistante. Si l'on savait combien une louange simplement formulée et amenée à propos peut développer de vitalité dans l'esprit d'un artiste, ce ne serait qu'avec une extrême réserve que les critiques assermentés émettraient les blâmes qu'ils infligent aux œuvres produites! Il s'agit, bien entendu, d'œuvres pouvant être discutées, mais d'une valeur incontestable, et non pas de ces coups de pistolet que les Mangin de l'art tirent parfois pour assembler la foule autour d'eux.

J'ai fait moi-même, et à plusieurs reprises, ce métier, ce haut métier de critique ; j'ai pu, je pense, être alors sincère et dire la vérité sans blesser personne, et il me

semble toujours facile de trouver dans les toiles, les statues ou les monuments le point intéressant l'art et indiquant la tendance de l'artiste. C'est sur ce point qu'il faut insister; c'est vers la personnalité du maître qu'il faut se laisser aller, et, mettant de côté les défauts, compléments naturels de toute qualité, c'est sur les qualités compagnes des défauts qu'il faut surtout agir et attirer l'attention du public. De cette façon, au lieu d'être une entrave à la production des œuvres de valeur, on stimule celles-ci, on stimule l'artiste et l'on aplanit les difficultés qui se présentent à lui pour lui faire un chemin droit, ouvert, qu'il suivra alors avec entraînement au profit de la renommée et de la suprématie de son pays.

Soyez donc, soyons donc courtois, justes, bienveillants pour les artistes militants qui ont toujours un côté excellent, et gardons nos bons mots, nos épigrammes, nos dédains et nos colères contre cette plèbe de faux artistes qui encombrent la carrière, obstruent les routes, et font de leur profession, non un sacerdoce élevé, mais bien un tremplin de vanité impuissante et un réceptacle d'ignorance et de prétention!

Ce n'est pas que je veuille dire qu'il faille approuver quand même les productions des arts, même quand elles émanent de personnalités remarquables. La bienveillance et la courtoisie n'excluent pas la justice, et l'adulation irréfléchie est presque aussi dangereuse que le dénigrement systématique. Mais que la critique discute, soutienne et encourage, et elle sera plus forte, plus utile que si elle attaque, méprise ou calomnie. Que les petites feuilles satiriques exercent leur verve maligne sur les artistes, cela tire peu à conséquence, et d'ailleurs un peu

de raillerie n'est pas toujours un mal; mais que la grande presse, la presse élevée et sérieuse, rejette loin d'elle les procédés malséants et les appréciations injurieuses; qu'elle fasse de la critique, non pas au moyen de popularité, mais bien un enseignement de haute valeur et un guide vers les grandes aspirations; qu'elle dédaigne les personnalités et s'attache surtout aux discussions de principe; qu'elle ferme impitoyablement le chemin aux impuissants et aux envieux; mais qu'elle tende la main à ceux qui font de l'art non pas un métier, non pas une réclame, mais, au contraire, le but de toute leur vie et de toute leur pensée.

Hélas! il est vrai qu'en ce moment ce genre de critique tend peu à peu à disparaître, du moins en ce qui concerne les arts pratiques; car l'art dramatique est encore privilégié de ce côté. Ce n'est pas le nombre de critiques qui fait défaut; ce n'est pas non plus leur talent; c'est une certaine ligne de conduite et de discussion qui s'éloigne graduellement de la mission professionnelle. L'esprit prend souvent la place du bon sens, et la camaraderie celle de l'équité; et pourtant quelle grande et belle situation serait à prendre dans cette haute critique! Que de bien pourrait faire celui qui, en toute indépendance et avec sincérité, pourrait retenir tel artiste sur une pente dangereuse et l'aider à éviter les faux pas! Mais il faudrait pour cela plus que l'habitude d'écrire et plus que l'habitude même de voir facilement les œuvres produites, plus qu'un certain goût artistique! Il faudrait que le critique, pour devenir ainsi le conseiller des autres, le mandataire du beau et du bien, fît d'abord des études sérieuses et approfondies; qu'il fût lui-même non pas

artiste de métier, cela aurait bien des inconvénients, mais artiste de cœur et de sentiment. Il faudrait que ce guide éclairé, secourable, autorisé, ne se laissât pas aller au travers d'avoir de l'esprit, chose aussi désastreuse en critique qu'en art! Bon sens, logique, instruction, sentiment profond du beau, bienveillance, respect de son devoir professionnel, jugement droit, style clair, affection innée pour les artistes, et bien d'autres choses encore, voilà ce qu'il faudrait pour qu'un critique pût imposer ses idées, conduire la foule et se faire apprécier et estimer de ses justiciables. C'est beaucoup demander! mais ce n'est pas trop, et le jour où un homme de génie prendra la place, qui n'est occupée encore que par quelques gens de talent, l'art aura un palladium sacré, un criterium certain, une unité admirable, et insensiblement une grande école se formera et sincère et puissante et glorieuse!

Si cette magistrale critique ne se forme pas, si elle ne produit pas son Sainte-Beuve, s'il faut rester sous la domination de la critique actuelle, les arts et les artistes n'auront rien à en retirer; la légion des *Saloniers* continuera à être spirituelle et légère, sans acquérir aucune autorité, et le public, diverti par les quelques bons mots semés au passage par ces aristarques sans conviction et sans idée de suite, s'imaginera toujours que l'art n'a qu'un but: amuser le monde, et la critique qu'une mission : dire des commérages!...

Je reconnais volontiers que la critique idéale est bien difficile à faire; mais combien est plus difficile encore un autre genre de critique, celle que j'ai essayée dans le courant de ce volume : s'étudier soi-même, se donner des conseils, se juger sans parti pris est vraiment chose déli-

cate, et il ne faut pas trop se rire de ceux qui échouent dans cette redoutable opération. D'ailleurs, cette critique particulière, cet examen après coup d'une œuvre produite, ne peut guère apporter d'éléments nouveaux à l'artiste qui l'entreprend. C'est presque une superfétation de ce qui s'est présenté pendant tout le cours de l'exécution ; car l'étude successive des productions artistiques n'est autre chose qu'une critique continue et incessante. Cette proportion ne vous plaît pas, vous la changez; cette pose vous paraît mal venue, vous la modifiez; ce profil vous semble peu caractérisé, vous en dessinez un autre; eh bien, tous ces changements ne sont autres que le résultat d'une critique loyale et sincère. Si vous refaites dix fois une composition, cela prouve que neuf fois vous avez trouvé votre œuvre imparfaite, que vous vous êtes perpétuellement critiqué, et que vous ne vous êtes arrêté que lorsque vous avez jugé que le travail était enfin venu à point. N'est-ce pas réellement une critique vigilante que ce sentiment qui vous porte à parfaire l'œuvre, et ne trouvez-vous pas que, lorsque après avoir mis et remis cent fois son ouvrage sur le métier on arrive à le considérer comme satisfaisant, il devient presque impossible de revenir à nouveau sur le moyen employé et les résultats obtenus? Je me suis critiqué journellement pendant les quatorze ans qu'a duré la construction de l'Opéra, et pour me critiquer encore il faut que je mette beaucoup de bonne volonté. Eh bien, j'en ai mis autant que j'ai pu le faire, et si l'on trouve que j'ai été encore trop indulgent pour moi dans ces feuillets un peu hétérogènes, il faut penser que logiquement j'aurais presque le droit de ne me reconnaître aucun défaut puisque, pendant si

longtemps j'ai cherché à me corriger de ceux que je me découvrais!

Allons! allons! la critique quelle qu'elle soit, n'est pas si aisée que veut bien le dire le proverbe, et je crois qu'il est encore plus facile de jeter une pierre au fond d'un puits que de dire pourquoi elle y fait des ronds qui se croisent dans l'eau.

Quoi qu'il en soit, ce qui est plus aisé que la critique, c'est de payer une dette de reconnaissance à ceux qui vous ont aidé de tout leur dévouement, et je tiens à ne pas terminer ce premier volume sans témoigner de ma gratitude et de mon affection au personnel de mon agence. J'ai trouvé dans cette brave réunion d'inspecteurs une aide si puissante et si effective, que j'ai plaisir à dire ici les noms de mes chers collaborateurs. Les uns ont passé avec moi quelques années seulement; d'autres ont vécu de notre vie commune à l'Opéra pendant plus longtemps; et d'autres encore m'ont accompagné pendant toute la durée des opérations. Il m'en reste encore un, de ces derniers là, qui est toujours attaché à l'agence et qui, depuis dix-sept ans bientôt, n'a cessé de me donner des preuves constantes de son attachement à l'œuvre et de sa bonne amitié: c'est Edmond Le Deschault, qui m'a été si précieux par sa loyauté en toutes choses, son goût délicat, son talent distingué et son dévouement à toute épreuve. J'ai échoué jusqu'ici en essayant de lui faire obtenir la distinction qu'il méritait si bien; mais comme je ne suis pas ministre et n'ai pas le pouvoir de lui conférer le petit ruban rouge, il faut bien que je me contente de reconnaître ici des titres qui, je l'espère, seront reconnus un jour autre part.

Jourdain aussi est resté avec moi jusqu'à la fin des travaux. C'était un ancien camarade d'atelier, devenu tout à fait mon ami pendant cette longue cohabitation journalière; caractère un peu triste et mélancolique, mais plein d'ardeur pour remplir son devoir : cette ardeur, il l'a prouvée surabondamment à l'Opéra, et les remerciements que je lui adresse sont complétement mérités, car les services qu'il a rendus ont été bien nombreux et bien efficaces.

Quant à Louvet, qui m'a quitté en 1870, mais qui, malgré cela, vient chaque jour encore à notre bureau, j'aurais dû le placer en première ligne, suivant l'ordre hiérarchique, puisque c'était mon inspecteur principal. Celui-là n'a pas eu de peine à devenir mon ami, car il l'était déjà depuis bien longtemps, lorsqu'il a été nommé à l'Opéra. Il fut même presque mon premier maître à l'atelier Léveil. Nous nous sommes trouvés ensemble à cet atelier, puis à l'atelier Lebas, puis à Rome, à la villa Médicis; en nous retrouvant dans cette aimable agence de l'Opéra, nous n'avons fait que continuer nos bonnes et affectueuses relations. Louvet a été pour moi un aide dévoué et puissant. Son habileté d'étude des plans m'a été d'un précieux secours, comme son bon sens et sa sincère amitié pour moi m'ont bien souvent soutenu dans les moments difficiles.

Je ne sais vraiment si j'aurais pu trouver ailleurs un collaborateur ayant sa position à l'agence, son titre de prix de Rome et son talent éprouvé, qui eût, avec autant de tact, de délicatesse, de bonne humeur et d'abnégation, pu remplir cette tâche si malaisée, d'être à la fois mon conseil journalier par ma confiance en lui, et mon

subordonné par le titre. Aussi pendant les neuf ans que nous avons passés ensemble, il n'y a jamais eu entre nous le moindre nuage ni la moindre discussion, sauf naturellement celles qui se rapportaient aux questions artistiques qu'il était de notre devoir de soulever à chaque instant. Je devrais donc donner ici à Louvet une preuve de ma vive gratitude; je préfère lui donner surtout celle de ma sincère affection.

Je ne puis consacrer à chacun de mes collaborateurs un paragraphe particulier, parce que, en somme, n'ayant que des remerciements et des éloges à leur adresser, la justice que je me plairais à leur rendre serait presque uniformément libellée. En disant seulement leurs noms, cela impliquera la gratitude de ma part et voudra dire que leur talent est sous-entendu. Les uns comme les autres ont fait à l'Opéra un passage plus ou moins long; mais ils l'ont fait avec fruit pour le monument et peut-être aussi avec quelques avantages pour eux. Je citerai donc M. Noël, le conducteur principal du chantier, mort peu de temps après l'inauguration de l'Opéra, et qui a emporté les regrets de tous; puis, comme inspecteurs, sous-inspecteurs et dessinateurs, plus ou moins temporaires : Guadet, Pascal, Ambroise Baudry, Bénard, Batigny, Scellier, Noguet, Bernard, Stettler, Boudoy, Jean Girette, Tissandier, Nénot, Rebout, Raulin, Robert, Pauneau et Sabathier, et même Charles Yriarte, qui a quitté le crayon pour la plume.

Tout cela forme ou plutôt formait une jeune et vaillante pléiade d'artistes, aimant fort leur *grand chef* (c'est ainsi qu'ils m'appelaient), qui le leur rendait bien, et lui prouvant chaque jour cette bonne amitié par mille

services simplement rendus. Qu'ils soient tous remerciés du fond du cœur! grâce à eux la vie commune a été douce et charmante; la hiérarchie disparaissait presque entre tous, et il ne restait plus dans l'agence de l'Opéra qu'une réunion de collaborateurs passionnés pour la besogne dont chacun s'acquittait avec entraînement.

Ils sont déjà bien loin ces beaux jours de travail collectif, où nous n'avions tous qu'un même idéal! elles sont déjà loin ces heures de fièvre où, sans répit, sans relâche, il me fallait vivre avec mes pensées propres et avec celles des autres! où, tenant les guides des ardents coursiers qui emportaient le char que je conduisais, il fallait que le coup d'œil fût sûr et la main ferme pour surveiller ceux qui auraient pris le mors aux dents, et stimuler ceux qui allaient être dépassés. Quelle agitation! quelle effervescence journalière et continue! quel entraînement irrésistible! quelle volupté! en un mot, que cette vie de science, d'art, de direction, d'excitation, de lutte, de déboires et d'espérances!

Aujourd'hui tout est calmé! il ne reste plus de ces jours mouvementés qu'un bon et durable souvenir et le regret de les voir déjà si éloignés! Mais, hélas! il me reste encore l'obligation imprudemment consentie de donner en ces pages le pâle reflet des travaux de jadis, et de descendre du rang d'étoile pour devenir simple astronome, indiquant la constitution du soleil ainsi que le nombre de ses taches! *Sic transit gloria mundi!!*

Heureusement que si l'étoile principale diminue de grandeur, les nébuleuses qui l'entouraient se sont à leur tour condensées en soleils; de sorte que si les lumières du firmament artistique ne partent plus des mêmes

foyers, elles n'en sont ni moins vives ni moins scintillantes.

Donc, si je regarde ce que sont devenus mes collaborateurs du temps passé, je constate que presque tous sont maintenant à la tête du bataillon dans lequel ils n'étaient jadis que de modestes soldats.

Ambroise Baudry, le frère du peintre, est depuis cinq ou six ans architecte en chef du khédive, au Caire. Jean Girette est architecte du baron de Rothschild à Vienne; Boudoy, architecte de la ville d'Avignon; Stettler, de la ville de Berne. Quant aux autres, dont la position artistique est également des plus honorables, ils ont obtenu, pendant ou après leur passage à l'agence de l'Opéra, le succès le plus envié par les élèves de l'école des Beaux-Arts; Bénard, Batigny, Scellier et Bernard ont remporté chacun le second prix de Rome, et Guadet, Pascal, Noguet et Nénot ont obtenu le premier grand-prix, qui leur a ouvert les portes de la villa Médicis.

Il me semble que mon agence n'était pas trop mal constituée et que j'ai eu la main heureuse en choisissant mes inspecteurs. Si je ne craignais de montrer une pointe de vanité, je dirais que les études faites à l'Opéra ont peut-être été pour quelque chose dans ces grands succès. Je ne demanderais pas mieux que de le croire et j'aimerais à me persuader que ces victoires successives, que remportaient mes jeunes collaborateurs, n'auraient pas été si fréquentes sans l'influence de l'espèce d'école que j'avais formée. Je sais bien qu'en agissant ainsi, je dépouillerais arbitrairement les professeurs en titre de tous ces lauréats et que je me parerais sans doute des plumes

du paon ; mais, que voulez-vous? il m'est si doux de penser que j'ai pu être de quelque utilité à ces jeunes artistes, que j'ai grand'peine à me défaire de mes prétentions.

Mais en tout cas, si je n'ai été que la mouche du coche, avouons au moins que je m'étais fort bien entouré et que j'avais deviné dans les premiers succès scolaires de mes inspecteurs, les germes de talent qui ne demandaient qu'à s'étendre et à s'épanouir. Louis XIV a eu autant de gloire par le choix de ses ministres que par sa valeur personnelle.

Faut-il après tout, mes amis, que je sois bien fier de vos succès? Votre grand-prix de Rome, qui vous assigne un rang prépondérant dans notre art (pardonnez-moi si je dis cela, et oubliez que j'ai eu jadis aussi ce prix) ; votre grand-prix de Rome, qui vous a permis d'étudier d'après les sources mêmes de l'architecture, votre grand-prix de Rome, qui vous a, pendant quelques jours au moins, comblés de joie, comme étant la plus haute de vos jeunes espérances, ce prix de Rome, hélas! deviendra plus tard un obstacle à votre carrière, non votre carrière d'artiste rêveur et passionné, mais votre carrière d'architecte exécutant. Ce titre-là, voyez-vous, s'il est encore bien venu des administrations qui depuis longtemps comptent avec lui, est bien souvent un épouvantail pour la clientèle bourgeoise ou princière. On s'imagine dans le public que l'architecte qui n'est pas le premier venu dans son art, est incapable de faire autre chose que des palais, et qu'il ne peut élever une cloison sans qu'il la construise toute en or! Le moindre maçon, ayant par hasard placé deux pierres l'une sur l'autre, sera

toujours choisi de préférence à vous, par M. Jourdain ou M. Prudhomme, ou même par MM. Turcaret ou de la Sapinière. Vous avez passé dix ans à l'école des Beaux-Arts, cinq ans dans un chantier de constructions de l'État, puis quatre ans à Rome, puis au retour quatre ou cinq ans encore à diriger en second les travaux du ministère ou de la ville ; vos cheveux commencent à grisonner, et malgré cela, et surtout à cause de cela, à cause de vos titres et de votre talent, vous serez fui comme un chien galeux et délaissé pour un soi-disant constructeur, qui n'a d'autre mérite que l'aplomb et la vanité que donnent l'absence d'étude et l'ignorance de la profession.

Et dire que cette injuste et stupide croyance est enracinée de toute part, et que les gens sont assez bêtes pour y tenir opiniâtrément! Si encore il y avait apparence de raison! si la question de gros sous était là pour appuyer cette inconcevable folie, on pourrait à la rigueur la comprendre; mais non; plus on est habile dans son art, moins on fait de choses inutiles, et plus on recherche les moyens pratiques de le rendre grand et beau à peu de frais (ne souriez pas, je vous montrerai cela pour l'Opéra). Est-ce donc la question d'honoraires? mais c'est encore plus incompréhensible! puisque naïvement, dans notre profession, nous sommes tous égaux au point de vue de ces honoraires, et l'on payerait maintenant le même prix à Ictinus ou à Palladio que l'on paye au troisième sous-commis d'un entrepreneur à qui il prend la fantaisie de s'intituler architecte !...

Vraiment, il y a là une anomalie étrange et qui n'atteint que les architectes! Il ferait beau voir que les peintres, les artistes dramatiques et les littérateurs

fussent tous payés également sur le même pied! Il ferait beau voir que Baudry, Got ou Dumas ne reçussent pour leurs œuvres pas plus qu'un peintre d'enseigne, un pitre de foire, ou un faiseur d'almanachs! Eh bien, c'est pourtant ce qui arrive chez nous, et, voyez ce que c'est, personne de nous ne s'en plaint! nous acceptons la tradition, malgré son manque de justice; nous ne voulons pas faire de catégorie; mais pour l'amour de Dieu au moins! puisque nous ne vous prenons pas plus cher que d'autres, adressez-vous donc à ceux qui, au lieu de vous faire une maison de pacotille, vous feraient, sans plus vous occasionner de dépenses, une construction plus ou moins typique, mais au moins de bonne apparence et de bon goût!

Vous concevez bien que je ne parle pas pour moi en ce moment; j'ai fait mon deuil de cette ineptie continue. D'ailleurs, il semble que maintenant on ait moins peur de moi, et, de plus, j'ai eu le rare et grand bonheur de construire de toutes pièces un important monument. Je n'ai donc pas à me plaindre; mais j'ai à plaindre les autres, qui, moins heureux sans doute du côté des créations artistiques, se trouveront en butte à la routine insensée qui semble s'être implantée en France. Ils auront le talent, mais ne pourront le montrer ni dans un bâtiment de l'État ni dans une simple maison, et, plus ils auront de mérite, plus ils seront exposés à crever de faim! Si vous croyez après cela que le prix de Rome soit chose bien enviable!

Peut-être, après tout, sommes-nous des nigauds de nous confiner tous ainsi dans un règlement arbitraire. Si nous nous décidions à graduer les demandes d'hono-

raires d'après le temps que nous avons passé à étudier et à apprendre notre métier, peut-être bien des gens viendraient-ils à ceux qui leur prendraient plus cher en se disant que s'ils payent plus ils seront mieux servis. Les appointements de Faure et de la Patti sont plus grands que ceux d'une chanteuse de café concert, et ça n'empêche pas que ces deux artistes ne soient ardemment recherchés. Nous ne demandons pas qu'on nous paye autant que ces brillants virtuoses ; mais, que diable, payez-nous plus que les comparses ! Voilà ce que nous pourrions dire, mais ce que nous ne dirons certainement pas, parce que les artistes de valeur ont la manie du désintéressement et un sentiment exagéré de leur dignité professionnelle. N'importe! si les artistes acceptent les faits établis, que vous au moins, messieurs Tout le Monde, vous profitiez de cette égalité des salaires pour vous adresser de préférence à de jeunes artistes, pleins de talent et de zèle, au lieu de vous confier, comme cela vous arrive trop souvent, à des fruits-secs de l'école et à des ignorants fieffés. Il va sans dire que par gens de talent, je ne parle pas seulement des prix de Rome ; loin de là, car il y a à Paris bien d'autres éminents artistes qui n'ont pas cette qualité ; mais ceux-ci, comme les premiers, souffrent de la sottise des gens, et souffrent surtout quand ils voient de la pierre gâchée, du terrain perdu, et l'art compromis dans tant de constructions nouvelles.

Cependant, comme je suis honnête, n'en doutez pas ! il faut bien que je confesse que ma boutade d'à présent aurait été plus à sa place il y a une vingtaine d'années ; de jour en jour, l'art de la disposition et de la décoration

se montre de plus en plus dans les maisons particulières, et peut-être que si cela continue ainsi, tous les gens de valeur trouveront leur place au soleil !

Je viens de parler en passant du désintéressement des architectes : il est réel, je vous l'assure, en bien des occasions ; mais ils ne sont pas les seuls parmi les artistes qui préfèrent travailler pour rien plutôt que de ne pas travailler du tout ; et je sais bon nombre de peintres et de statuaires qui se trouvent heureux... Je sens que je vais dire une sottise si je donne aux artistes le monopole du désintéressement ; car, en somme, je ne vois que cela autour de moi dans les professions libérales : le médecin soigne bien souvent pour rien ; l'avocat plaide d'office ; l'écrivain donne parfois sa prose gratis aux journaux, et le soldat se fait tuer à la bataille sans demander une augmentation de solde. Est-ce que la nature humaine serait vraiment bonne et généreuse ? Est-ce que l'égoïsme n'existerait pas ? Est-ce que l'envie, la jalousie, l'ambition et l'avarice ne forment que des exceptions parmi les sentiments et les passions que Dieu nous a dévolus ! Je serais vraiment tenté de le croire quand je vois tant de gens donner leur temps, leur talent et même leur argent pour remplir un devoir social et humanitaire. Ne faisons donc pas de catégorie de dévouement et de générosité ; mais laissez-moi seulement le droit de mettre les artistes dans la phalange des désintéressés.

Je viens d'ailleurs d'en avoir une preuve nouvelle au sujet de la galerie du glacier de l'Opéra. La décoration de cette galerie avait été ajournée faute d'argent ; on a mis dernièrement un petit crédit à ma disposition ; mais comme il ne me permettait pas de mettre à exécution

mon projet primitif, j'ai dû modifier et simplifier le parti et supprimer les peintures qui devaient entrer dans la décoration. Mais c'est là que les peintres se sont montrés; car plusieurs m'ont offert spontanément d'exécuter gratuitement les peintures décoratives. Comme, après tout, je suis d'avis que les artistes vivent plus de gloire que de pain, je n'ai eu garde de refuser cette proposition qui leur permettra de placer leurs œuvres bien en vue. J'ai cherché pourtant à ne pas leur faire un trop grand tort pécuniaire, et je leur ai offert de leur faire payer leurs figures au prix de simple décoration. Cela se pouvait en effet; car dans le parti que j'ai adopté alors, de grands panneaux se composent d'ornements et de figures entremêlés. J'ai offert aux artistes de leur donner ce qui aurait été payé aux peintres décorateurs qui enlèvent ordinairement les figures à bout de brosse. Ce n'était pas grand'chose ; mais enfin c'était toujours plus que rien, et cela soldait au moins les déboursés que les artistes devaient faire. C'est donc ainsi que la convention a été faite entre nous, et c'est ainsi que les gens de talent vont, pour le simple plaisir de faire de l'art à leur gré, passer plusieurs mois sur un travail qui ne leur rapportera rien autre que la satisfaction de montrer sous une nouvelle forme leur mérite de compositeurs et d'exécutants.

Ces artistes sont : Clairin, qui a pour lui seul près de la moitié de la besogne; E. Thirion; Escalier, qui, bien qu'architecte de valeur, est aussi un peintre fort distingué; puis Duez, puis mesdames Abéma et L. Doux.

Et voyez-vous, ce n'est pas un exemple isolé que ce désintéressement des artistes que je viens de citer; car depuis qu'ils ont eu la bonne pensée de collaborer *gratis*

pro Deo à la décoration de l'Opéra, il n'est pas de jour où d'autres artistes, aussi fort éminents, ne me fassent semblable proposition... je crois, Dieu me pardonne! que tous ces braves gens-là payeraient eux-mêmes pour que l'on acceptât leur œuvre et que tous les artistes de la création aimeraient mieux se passer de boire et de manger que de ne pas faire de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture! Ce ne serait peut-être pas trop délicat à l'État de consentir à ce marché, où il a le plus clair des bénéfices; mais j'ai fait pour ainsi dire le contrat en dehors de l'administration, afin de ne pas la faire accuser de parcimonie, et c'est moi l'obligé de mes collaborateurs. Mais je porte bien ce fardeau de la reconnaissance et je me promets encore à l'avenir, si l'occasion s'en présente et si cela peut être utile à l'Opéra, d'abuser des bons sentiments et de la générosité des artistes. Je n'ai pas la moindre vergogne à cet égard; ce n'est pas eux qui me blâmeront!

Ce serait sans doute ici l'occasion de vous parler de cette galerie du glacier, et de vous dire ce qu'elle sera après son achèvement; mais comme je n'en sais rien encore, il est plus prudent que je m'abstienne. D'ailleurs, sauf les peintures artistiques ou décoratives, cette galerie offrira assez peu d'intérêt, et il est bien inutile pour peindre une forêt de compter toutes les feuilles des arbres.

Il se peut, au surplus, qu'avant que je n'aie terminé mon second volume l'administration m'ait mis à même de compléter la décoration entière du glacier, du restaurant et du fumoir, ainsi que l'installation des archives et l'appropriation des anciens locaux jadis destinés au chef de l'État. Comme alors, il y aura sans nul doute, dans ces nouvelles

salles quelques œuvres artistiques importantes ; je pourrai leur consacrer un ou deux chapitres et cela vaudra mieux que d'étudier maintenant des dispositions provisoires, ou des décorations seulement projetées, et je termine donc, pour le moment, l'examen architectural des diverses parties composant le nouvel Opéra.

FIN DU PREMIER VOLUME.

ERRATA

Page	Ligne	Au lieu de	Lisez
PAGE. 3	11e ligne	par	pas
13	13	de un mètre	d'un mètre.
18	13	faudrait-il	vaudrait-il.
28	6	à diverti	a diverti.
59	32	par derrière	en arrière.
77	8	tels les murs	comme les murs.
77	10	telles que les	tels les.
111	4	*yllissus*	*illisus.*
141	27	composé	composée.
193	3	ce dont	dont.
196	20	ont eu	aient eu.
211	6 et 18	Grisons	Valais.
213	27	manequins	mannequins.
223	26	partout	pourtant.
223	32	faux-monayeur	faux-monnayeur.
233	31	qu'ils devaient	qu'il devait.
276	27	caractères grecs	caractères grecs byzantins.
304	7	Exposition universelle	Exposition universelle de 1867.
336	32	différemment que	autrement que.
352	3	bien mieux préféré	bien préféré.
352	4	tout entier que	tout entier plutôt que.

Page 359 — 10e ligne,	*au lieu de :*	me convaincre,	*lisez :*	me persuader.
368 — 30	—	des fils	—	de fils.
369 — 13	—	d'en prix	—	d'un prix.
372 — 15	—	les marbreries	—	les marbrières.
374 — 3	—	où l'autre	—	ou l'autre.
389 — 23	—	de Martial	—	d'Horace.
406 — 19	—	dont vous parlez	—	que vous parlez.
411 — 17	—	Rochesr	—	Rochers.
411 — 29	—	détonants	—	détonnante.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

DU PREMIER VOLUME

LE

NOUVEL OPÉRA

DE PARIS

A. Quantin imprimeur
r. S. Benoit, 7. à Paris

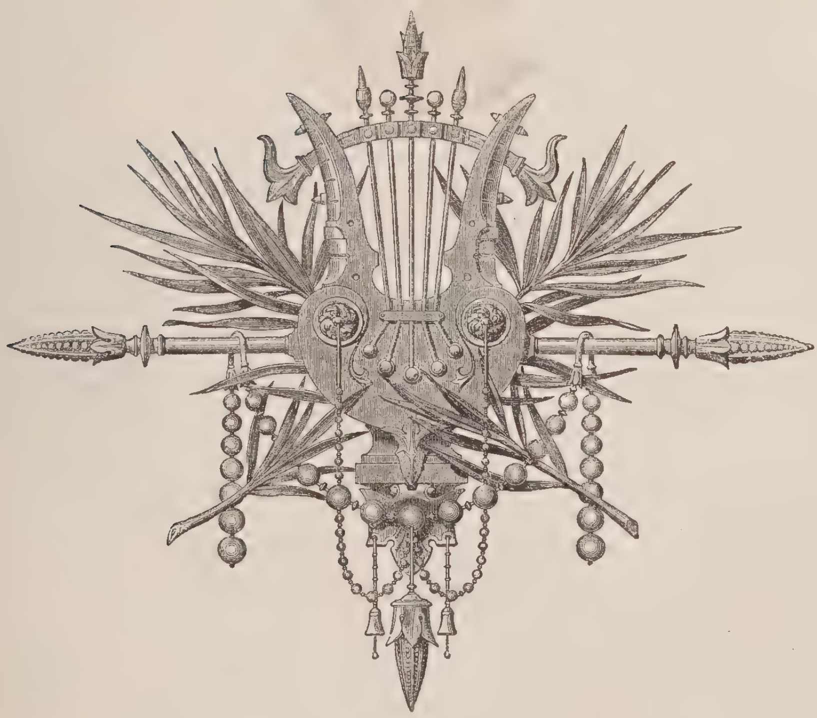
LE NOUVEL OPÉRA DE PARIS

PAR

M. CHARLES GARNIER

ARCHITECTE
MEMBRE DE L'INSTITUT

VOLUME II



PARIS
LIBRAIRIE GÉNÉRALE DE L'ARCHITECTURE ET DES TRAVAUX PUBLICS
DUCHER ET Cie
51, RUE DES ÉCOLES, 51
1881

LE
NOUVEL OPÉRA
DE PARIS

DE LA MACHINERIE THÉATRALE

Dans le premier volume de cet ouvrage, j'ai souvent cité un livre jadis publié par moi, et quelques-uns ont pu trouver ce procédé outrecuidant. Je fais bien pis aujourd'hui en reprenant, chers lecteurs, ces causeries abandonnées pendant de longs mois ; je détache entièrement dudit volume un chapitre complet et le remets tel quel à l'impression, sous un autre format.

Ici l'outrecuidance n'ayant plus d'excuse, je ne cherche pas à m'excuser, et, résolu à subir les affronts dus à ma vanité, je me laisse aller au doux plaisir de me recopier moi-même.

Après tout, suis-je bien coupable, et chacun de nous ne se recopie-t-il pas tous les jours dans la plupart de ses actions ? Quand on fait deux pas en commençant à marcher, tous les pas suivants sont la copie des deux premiers : jambe droite, jambe gauche; jambe droite,

jambe gauche! Je voudrais bien voir comment on s'y prendrait pour courir, si chaque enjambée ne voulait pas ressembler aux précédentes. La nature ne se recopie-t-elle pas aussi en faisant succéder dans le même ordre les jours et les nuits, les aurores et les crépuscules, les mois, les saisons et les années? Puisque le bon Dieu se recopie ainsi, je ne vois pas pourquoi moi, qui ne suis qu'un simple mortel, je n'imiterais pas son exemple.

D'ailleurs je ne puis inventer des faits nouveaux dans l'espèce d'historique que contient ce chapitre, et comme il lui faut une sorte de conclusion, je ne puis logiquement arriver à cette conclusion sans mettre tout le dossier sous les yeux du lecteur.

Ne vous semble-t-il pas que je commence à expliquer mon plagiat personnel? Je suis donc bien coupable que je cherche à me défendre? Eh bien! oui, je suis coupable du gros péché de paresse; je vois avec effroi toutes les pages que j'ai encore à écrire pour faire ce second volume, et je cherche à diminuer ma besogne par un moyen peut-être un peu répréhensible, mais à coup sûr efficace.

Le péché est avoué, il est pardonné Je puis donc transcrire le chapitre.

Les systèmes de décoration et de machinerie théâtrales sont depuis bien longtemps restés à peu près stationnaires. Servandoni, puis le marquis de Sourdiac, ont jadis, sinon créé une science nouvelle, au moins rendu moins barbare et moins primitive la science d'alors. Vers 1820, M. le baron Taylor fit d'heureux essais de

plantations panoramiques; mais depuis ce temps rien n'a guère été modifié, et si quelques inventions se sont produites dernièrement, elles n'ont pas encore été soumises à la pratique, qui seule peut, en résumé, affirmer le résultat définitif. Les anciens systèmes sont donc encore à peu de chose près seuls usités, et ils apportent encore chaque jour bien des entraves aux manœuvres et aux plantations. En Italie, en Allemagne, en Angleterre, ces systèmes paraissent encore plus imparfaits qu'en France, et les effets décoratifs plus sommaires. Une toile de fond, quelques coulisses parallèles et un grand nombre de rideaux d'arlequin ou de frises peintes en draperie font tous les frais de presque toutes les décorations. Cette pauvreté de moyens n'est pas toujours rachetée par le talent des peintres décorateurs qui, bien qu'ayant une certaine habileté de composition et d'exécution, sont loin d'arriver à des effets aussi complets que ceux qui sont produits par nos décorateurs français.

Il faut dire aussi qu'en France les plantations sont plus variées, les éclairages des herses plus nombreux et mieux disposés, et l'entente des plans mieux comprise; mais tous ces perfectionnements, qui aident déjà au développement de l'illusion, sont toujours obtenus par des manœuvres incommodes et des moyens incomplets qui exigent un personnel fort nombreux et une immense activité pendant les entr'actes ; de plus, ces manœuvres n'ont jamais une grande précision et n'amènent pas à un résultat irréprochable. Les fermes qui montent des dessous se raccordent bien rarement avec les frises qui descendent des cintres, les châssis de décoration, attachés aux mâts ou aux portants, n'ont jamais une verticalité par-

faite, et ils laissent entre eux des vides qui nuisent à l'aspect général; puis les manœuvres des contre-poids occasionnent une grande dépense de bras d'hommes, lorsqu'il s'agit de la remonte, en même temps qu'elles occasionnent une grande dépense de temps; enfin le plancher, avec ses sablières fixes, ne peut se prêter aux diverses évolutions de terrain, et constitue ainsi un grave empêchement aux effets décoratifs; de sorte que, *a priori* et sans tenir compte des difficultés d'exécution, on voit qu'il y a de très-grandes améliorations à apporter dans le système de machinerie théâtrale, Pour se rendre bien compte de ce qui doit être fait, il faut étudier séparément chaque système, en commençant par le système actuel, dont j'ai déjà dit quelques mots, et qui doit servir de point de départ pour la comparaison des nouveaux projets. Mais avant d'entreprendre cette étude succincte il faut bien préciser les points qui doivent être discutés et comparés, c'est-à-dire ceux qui se rapportent aux diverses parties de la décoration du théâtre. Or. quels que soient les moyens employés pour produire les effets scéniques, ceux-ci se rapportent toujours à deux grandes divisions distinctes : les manœuvres des décors, toiles, plafonds ou châssis, et la manœuvre du plancher de la scène. Ces deux divisions se subdivisent, il est vrai, elles-mêmes, en plusieurs autres parties, plus ou moins indépendantes les unes des autres, comme par exemple la manœuvre des fermes et celle des châssis. Mais l'effet recherché se réalise toujours en un lieu unique : la scène, pour la réunion de toutes les surfaces peintes, et les dessous ou plutôt le plancher pour la formation des sols mouvementés, concurremment ou indépendamment de

l'emploi des praticables. Cette division que j'adopte est au surplus commandée par les efforts distincts qui se sont portés sur les deux parties par tous les inventeurs ou les machinistes, efforts qui sont d'autant plus rationnels que l'on peut au besoin modifier la plantation et la manœuvre des toiles peintes sans rien modifier au plancher actuel des théâtres, ou modifier les évolutions de ce plancher sans toucher en rien à la manœuvre des décorations.

Prenons donc l'ensemble décoratif du système français actuellement usité. Il comprend essentiellement :

1° Les toiles de fond, grands rideaux peints, occupant toute la largeur du théâtre visible entre deux châssis latéraux. Ces toiles, qui terminent l'espace du théâtre en profondeur, descendent toutes des cintres; elles sont fixées à de longues perches, attachées elles-mêmes à des cordes ou fils, qui les retiennent à la partie supérieure de la scène au-dessous du premier *gril*. Ces fils passent sur des tambours et vont rejoindre des contre-poids disposés à cet effet; la descente de ces toiles se fait au moyen de la pesanteur même du rideau, la chute étant guidée et réglée par des cordages de retraite; la montée, l'élévation, se fait au moyen des contre-poids dont je viens de parler, et qui, par leur mouvement de haut en bas, impriment aux toiles un mouvement de bas en haut.

2° Les plafonds, frises ou bandes d'air, également suspendues au gril et qui ne sont que des espèces de toiles de fond qui ne descendent que d'une certaine quantité et qui, par cela même, tout en étant aussi larges que les rideaux, sont bien moins hautes; la manœuvre

de ces plafonds ou frises se fait de la même manière que les toiles de fond.

3° Les châssis ou feuilles de décorations. Ces châssis se transportent à bras d'hommes et viennent s'attacher sur des portants ou des mâts garnis d'échelons; les portants ne sont autres que des poteaux verticaux, introduits dans un cadre à galets, appelé chariot, et qui se meut dans le sens de la largeur du théâtre, emmenant avec lui ce portant qui se fixe à la place désignée à cet effet. Les mâts sont d'autres poteaux qui se fichent et s'ajustent dans des orifices spéciaux, pratiqués dans le plancher de la scène. Mâts et portants ont le même office quant à l'appui qu'ils offrent aux châssis, mais l'un est mobile et l'autre est fixe.

Ces châssis sont plantés parallèlement au mur de la scène ou bien obliquement, suivant les nécessités des décorations. Leur transport qui, comme je viens de le dire, se fait directement à bras d'hommes lorsqu'il s'agit de les appuyer contre les portants, ou de les remiser dans les tas, se fait au moyen de tambours et de treuils lorsqu'une fois en place ils doivent parcourir la scène, comme cela se présente parfois dans les tableaux féeriques.

4° Les fermes; espèces de grands châssis s'élevant des dessous du théâtre, occupant ordinairement la largeur visible de la scène, et plus ou moins ajourés. Ces fermes sont montées sur des coulisses verticales qui servent à les guider dans leurs mouvements de descente et d'ascension, et ces divers mouvements s'exécutent, suivant les cas, soit au moyen de tambours, soit au moyen de contre-poids.

5° Les terrains; châssis découpés s'élevant très-peu

au-dessus du plancher du théâtre, comme les buissons, les haies, les bancs de gazon; ces appendices se transportent le plus souvent à bras d'hommes; s'ils sortent des dessous et ont une importance un peu plus grande, ce sont alors des espèces de fermes, et ils manœuvrent comme celles-ci.

6° Et enfin les praticables; constructions plus ou moins légères, en pente ou horizontales, destinées à représenter les diverses ondulations du sol, en dehors du mouvement du plancher lui-même; ces appendices, fort usités au théâtre, se placent à bras d'hommes, et souvent même s'édifient à l'endroit qu'ils doivent occuper.

En joignant à tous ces moyens principaux les rideaux de gaze, les vols ou gloires, les plafonds d'appartement, qui tous participent comme manœuvre de celle des toiles de fond, on a l'arsenal complet des procédés décoratifs usités au théâtre; nous n'avons plus qu'à voir rapidement quels sont les avantages et les inconvénients de tous ces appareils.

J'ai déjà dit ci-dessus quelques-uns des inconvénients : difficultés de raccords entre les châssis ou fermes et les frises ou plafonds; temps employé pour la remonte des contre-poids, ce qui a lieu souvent plusieurs fois par soirée lorsque les pièces exigent beaucoup de changements à vue; ajoutons à cela un personnel de machinistes fort nombreux, et par suite fort encombrant, l'irrégularité des mouvements, la difficulté si grande de transporter les châssis sans les renverser, difficulté qui deviendrait peut-être impossibilité si ces châssis dépassaient dix ou douze mètres de hauteur, ce qui dès lors entraverait la liberté de dimension des

feuilles décoratives; puis la nécessité de briser ces châssis, soit pour s'opposer aux découvertes, soit pour établir des panoramas, ce qui produit sur les surfaces diversement obliquées entre elles des raccordements souvent impossibles et des intensités de lumière inégales. Enfin, le manque d'harmonie de dessin, de perspective, de couleur et d'éclairage entre les divers plans des frises et des bandes d'air, et l'on aura par cet aperçu succinct l'énumération des principaux inconvénients attachés au système actuel de décoration et de plantation.

Quant aux avantages, ils sont réels. Le premier pourtant, peut-être le plus certain, c'est l'ancienneté du système; il est depuis si longtemps en pratique qu'il ne laisse guère place à l'imprévu. Les défauts qui lui appartiennent sont, sinon corrigés, au moins atténués par l'habitude; les décorateurs triomphent en partie des déformations, les machinistes opèrent à peu près régulièrement les manœuvres, déguisent les imperfections d'un côté ou les suppriment de l'autre, de sorte que, sachant quel est l'effet que l'on peut amener, on arrive tant bien que mal à le rendre presque parfait, et le public, habitué aux défauts qui se produisent, finit par les oublier et par n'en tenir aucun compte. Mais, outre cet avantage venant de l'habitude, il s'en présente encore quelques autres : ainsi la grande liberté et la grande facilité des plantations, qui peuvent se faire n'importe à quel plan, et sous quelque angle que ce soit, la variété des opérations nécessitées pour les changements à vue, la rapidité relative des mouvements, les diverses successions des plans des coulisses, qui permettent de puissants moyens d'exécution, l'arrivée ou le départ des décors par

le bas, par le haut ou par les côtés, les édifications ingénieuses des praticables, et bien d'autres encore qui permettent, en somme, aux décorateurs de produire à peu près tous les effets qu'ils désirent, non pas, je le redis, d'une manière complète, mais au moins suffisante, et de n'avoir pour limite que les dimensions du vaisseau dans lequel ils se meuvent. Or, le plus grand inconvénient que l'on puisse reprocher à ce système, celui de la multiplicité des plans, nécessitée par l'obligation de masquer les découvertes, vient surtout, vient seulement même de l'exiguïté de ce vaisseau; de sorte qu'en supposant une scène suffisamment vaste et en laissant de côté les difficultés inhérentes à la manœuvre des toiles, la plantation actuelle pourrait être considérée comme remplissant à peu près toutes les conditions désirables, et au lieu de chercher à modifier le système actuel, il n'y aurait tout au plus qu'à chercher à l'améliorer.

Examinons maintenant les divers moyens qui ont été proposés pour remplacer ce système actuel, réserve faite toujours du plancher de la scène, qui devra être étudié à part. J'ai été mis à même de me rendre compte des projets proposés, ayant fait partie de la commission spécialement chargée de dire son avis à ce sujet, et qui fonctionne déjà depuis plus de six ans [1]. Cette circon-

1. Cette commission est composée ainsi qu'il suit : MM. Regnault, membre de l'Institut, président; E. Perrin, directeur du théâtre de l'Opéra; Tresca, sous-directeur au Conservatoire des arts et métiers; de Cardaillac, directeur des bâtiments civils; Martin, ancien secrétaire général de l'Opéra; Nolau, Cambon et Despleschin, artistes décorateurs; Sacré, machiniste en chef de l'Opéra; Brabant, machiniste en chef du théâtre de la Porte-Saint-Martin; Charles Garnier, architecte du nouvel Opéra; et Louvet, inspecteur principal des travaux du nouvel Opéra, secrétaire.

stance particulière donnera en outre plus de force à mes appréciations, puisque je n'exposerai pas ainsi seulement une idée personnelle, mais bien une opinion générale manifestée par une réunion d'hommes spéciaux, ayant longuement discuté toutes les questions. Je dois prévenir néanmoins que je me bornerai aux généralités, car s'il fallait entrer dans tous les détails des projets proposés, un gros volume n'y suffirait pas; je veux seulement essayer de faire comprendre en quoi consiste chaque procédé.

Le premier projet soumis à la commission est celui de M. Barthélemy, de Nancy. Cet inventeur, dont le travail est considérable et rempli de moyens ingénieux, suspend en principe tous les châssis et feuilles de décoration à des galets roulants sur des rails supérieurs; de cette façon, l'équilibre des décorations est parfait, les mouvements se font facilement, puisqu'on n'a plus à vaincre le ballottement des grandes pièces mobiles, et la traction des décors, au lieu de se faire directement à la main, peut s'effectuer par des fils de renvoi qui traversent le théâtre et font manœuvrer les châssis à droite ou à gauche, suivant le sens donné au mouvement de ces fils.

Cette idée primitive était séduisante sous quelques aspects; l'administration du théâtre de l'Opéra la patronnait en partie; elle était indiquée dans le programme donné, et moi-même, confiant dans son excellence, j'avais étudié et développé ce principe de la suspension des feuilles de décoration. J'avais pris surtout pour point de départ cette note inscrite dans le programme, et que je crois devoir reproduire, parce qu'elle

indique clairement en quoi consistait le système proposé :

..... « Tout le problème consiste à faire avancer et reculer par un mouvement de va-et-vient des plus simples les châssis qui, avec le rideau de fond, constituent une décoration. Ces châssis (et nous y comprenons les fermes qui ne sont que des châssis occupant toute la largeur du théâtre), ces châssis, très-difficiles à manier dans le système actuel, seraient au contraire mus avec la plus grande facilité si, au lieu d'être transportés à bras d'hommes et par leur pied, ils étaient suspendus et glissaient sur un système de rails convenablement disposés au cintre et plongés jusque dans les remises à décors qui seraient établies sur les flancs du théâtre.

« Ainsi équipés, le moteur le plus simple, un manège, par exemple, suffirait pour leur imprimer le mouvement et les faire avancer et reculer selon le besoin, au simple signal du chef machiniste, sauf à leur faire opérer autour de l'arbre vertical auquel ils seraient suspendus, lorsqu'arrivés à leur place ils ne devraient pas être présentés de front, un mouvement giratoire fort simple et qui pourrait être exécuté à la main...

« Nous demandons que les remises à décoration aient chacune une largeur égale à la moitié de celle de la scène. Dans ce cas, on pourrait se dispenser de plusieurs étages de dessous, car les plus grandes décorations, les fermes, pourraient être réunies latéralement, au lieu d'être extraites de ces abîmes où on les introduit à grand'peine pendant le jour, pour les remonter le soir par l'action souvent dangereuse d'une force sans frein, celle des contre-poids.... »

Le principe était donc nettement indiqué ; il n'y avait

plus qu'à s'occuper des questions de détails relativement fort simples; c'est ce que je fis, et je pus bientôt présenter à la commission un projet bien défini, en même temps qu'un petit modèle qui montrait toutes les dispositions proposées; les rails du cintre, les rails des magasins de décors qui prolongeaient ceux de la scène, tout était en résumé parfaitement agencé; les manœuvres étaient faciles, les effets étaient certains; seulement, nous avions oublié d'allumer la lanterne!

C'est ce dont je m'aperçus bien vite lorsque des objections indiscutables furent présentées par les peintres décorateurs, et, si séduisante que fût l'idée, il fallut bien avouer qu'elle constituait un pas en arrière, au lieu d'en faire un en avant. En effet, ces mouvements d'avance et de recul étaient jadis produits au moyen de faux châssis qui roulaient sur des galets en parfait équilibre, et sur lesquels venaient s'appliquer les feuilles de décoration, et, bien que dans le nouveau système les feuilles de décoration pussent tourner sur un axe et se présenter obliquement, les mouvements d'arrivée et de retraite se feraient toujours comme avec les faux châssis, dans un sens rigoureusement parallèle au mur de face, ce qui engendrerait une grande monotonie dans les divers changements à vue, là surtout où il importe que tous les mouvements soient brisés irrégulièrement pour déguiser autant que possible les manœuvres de chaque changement. De plus les directions obliques des décors suspendus devant se faire à des points déterminés, risqueraient de causer des enchevêtrements avec les terrains ou praticables, qui seraient placés aux pieds des feuilles de décors. Mais ces inconvénients, pourtant réels, pour-

raient être palliés en partie, peut-être même supprimés et ne suffiraient sans doute pas à faire rejeter complètement le système, qui pourrait encore trouver des défenseurs, si un autre inconvénient, et celui-là considérable, ne venait à se produire. Tous les rails suspendus au-dessus du rideau de la scène formeraient aussi une espèce de plancher à claire-voie, qui limiterait dès lors la hauteur du théâtre, de sorte qu'il y aurait impossibilité absolue de profiter de l'espace placé au-dessus de ces rails, pour produire des effets perspectifs. Pour cacher ces rails à la vue, il faudrait qu'à chaque rue il y eût une bande d'air, une frise quelconque, qui descendît assez bas pour déguiser toute cette armature et, dans n'importe quelle décoration, toute la partie supérieure de la scène serait divisée par cette multitude de toiles pendantes, qui causeraient le plus déplorable effet. On se priverait ainsi de la ressource donnée par la hauteur totale du vaisseau, et cette limite d'altitude dans la vue des toiles de fond serait une entrave perpétuelle à l'art du décorateur. Quant à remonter ces rails à diverses hauteurs, suivant les cas et pour permettre le développement de la scène, cela, possible à la rigueur en théorie, serait tout à fait inadmissible en pratique, et cette manœuvre perpétuelle d'élévation et d'abaissement des rails ôterait toute rapidité à l'ensemble, et serait la cause de nombreuses déceptions.

Ce système a donc un vice radical, et si l'on peut parfois se servir du principe proposé en l'adaptant à quelques cas particuliers, il faut en repousser l'adoption complète, incompatible avec les exigences de la décoration théâtrale.

M. Raynard, sans trop modifier les plantations et les manœuvres actuelles, a proposé de les compléter par l'adjonction d'un vaste panorama circulaire terminé par une calotte ou coupole. Certes, cette idée est bonne, et depuis longtemps les décorateurs recherchent les moyens les plus convenables pour établir ainsi ce fond panoramique, qui arrêterait le regard, et compléterait admirablement l'effet de tout l'ensemble; mais si le désir est exprimé, la réalisation est bien douteuse, et ce n'est jusqu'à présent qu'à l'aide de compromis que l'on parvient, tant bien que mal et plutôt mal que bien, à installer des toiles de fond et des châssis latéraux, qui forment une surface plus ou moins polygonale, destinée à enserrer tout l'horizon. Bien de moyens ont été déjà proposés pour remplacer ces procédés incomplets, bien des essais ont été tentés, et rien n'a paru, jusqu'à ce jour, pouvoir résoudre le problème. Ce que projette M. Raynard est une variante de ce qui a déjà été projeté, et en indiquant en quoi consiste son établissement panoramique, on aura l'idée de la voie dans laquelle se meuvent les autres inventeurs.

Le panorama est construit au moyen de cerces en bois affectant la forme de la section verticale, faite sur l'ensemble, c'est-à-dire droite pour la partie inférieure, et courbe pour la partie supérieure, en forme de coupole. Ces cerces viennent se réunir en un point central, placé au milieu de la grande voûte et s'assemblent par des charnières mobiles à un arbre vertical. Elles peuvent donc tourner librement autour de ce point milieu, et se développer de manière à former une surface demi-cylindrique par le bas, et demi-sphérique par le

haut. C'est sur ces cerces, cette ossature, que vient se clouer la toile qui doit recevoir la peinture du ciel.

On comprend tout de suite que cette toile ne peut affecter une forme complétement circulaire ou sphérique; mais bien une suite de pans coupés formant une surface polygonale d'un nombre de côtés plus ou moins grand.

Lorsqu'on veut développer le panorama, on étend toutes les cerces en les faisant pivoter autour de leur point de réunion; lorsqu'on veut les replier on les rapproche au moyen d'un fil qui les traverse toutes, et on les ferme à la façon d'un éventail, les cerces se touchant et la toile formant gousset; dans cette position le panorama peut être alors enlevé de la scène et transporté au lointain.

L'inventeur suppose en outre que ce panorama pourrait être mobile, c'est-à-dire qu'il pourrait s'avancer dans le sens de l'axe longitudinal, au moyen d'une vis de rappel que l'on ferait mouvoir pendant qu'on suspendrait un peu le panneau par des fils venant du cintre, cette suspension ayant pour but d'empêcher que les frottements ne s'opposent à ce mouvement d'avance ou de recul.

En écrivant toute cette description je trouve à chaque mot des objections si graves que je crois que chacun les fera de lui-même en la lisant; aussi je veux ne les indiquer que très-brièvement, et sans aucune discussion; l'énoncé même de ces objections sera suffisant pour mettre l'esprit en éveil et le faire juger avec certitude.

Cette vaste surface polygonale offrira naturellement

des angles plus ou moins obtus à la rencontre de chaque partie de plans ; au bout de peu de temps, ces lignes d'intersection changeront de couleur et diviseront le ciel en segments verticaux ou en fuseaux sphériques ; cette division sera bien plus sensible encore au milieu de chaque panneau, puisque c'est à ces points que se formeront les goussets permettant la fermeture du panorama. Actuellement au moins, la toile de fond est intacte et les châssis de raccord sont seuls visibles. Avec le nouveau système, au lieu d'avoir un ciel régulièrement peint, on n'aurait plus qu'un ciel divisé en petites tranches.

La manœuvre du repliage des toiles amènerait à donner à tout l'ensemble agencé en éventail une épaisseur minimum de quatre mètres ; comment s'arrangeraient alors les charnières centrales, comment logerait-on un appareil si encombrant ?

Faire avancer ou reculer tout d'une pièce un tel engin est presque impraticable ; au surplus la nécessité d'une telle manœuvre n'est pas bien démontrée et l'on peut passer sur cette particularité.

Puis enfin, en supposant que même les divisions du ciel ne fussent pas marquées, en supposant la fermeture et l'emmagasinement possibles, quelle utilité retirer d'un panorama unique représentant éternellement le même aspect : que l'action se passe de jour ou de nuit, en Sibérie ou en Égypte, en hiver ou en été, le ciel serait donc toujours le même ? Cela est inadmissible et les décorateurs repousseraient énergiquement cette uniformité, cette monotonie d'effets. Si au contraire on voulait changer de ciels, il faudrait donc avoir autant de panoramas

que de pièces, et où s'arrêter alors? quel théâtre assez vaste pour loger ces appareils encombrants?

Cette rêverie des panoramas circulaires et sphériques n'est, pour l'instant du moins, qu'une utopie, et il vaut mieux encore se contenter des panoramas construits avec la toile de fond et les châssis obliques, qui suffisent dans le plus grand nombre des cas, et qui tout au moins n'entravent pas les autres services de la scène.

Au surplus, M. Raynard, se rendant lui-même compte des difficultés attachées au système du panorama à coupoles, propose de le remplacer par un panorama seulement cylindrique, qui pourrait se remiser dans les cintres; cela est complétement impraticable; une surface cylindrique ne peut se développer en surface plane lorsque cette surface plane doit affecter d'un côté une forme demi-circulaire, c'est-à-dire, pour rendre la comparaison moins mathématique, que si vous prenez par exemple un filet à papillons et que vous mettiez à plat sur une table la garniture circulaire qui en forme le haut, vous ne pourrez jamais étendre sur cette table le filet lui-même sans lui faire faire des plis innombrables, plis qu'on ne peut jamais accepter dans une grande toile peinte qui doit garder intacts son tissu et sa fraîcheur.

Le panorama circulaire ou sphérique ne peut donc être employé dans la décoration théâtrale, si ce n'est dans quelques cas particuliers où l'on peut disposer *ad hoc* quelques mètres de toiles suspendus aux frises; sauf cela, il faut s'en tenir aux panoramas actuels, quitte à en perfectionner l'établissement.

C'est pour cela que la commission n'a pas cru devoir

s'arrêter aux idées de M. Ronchi, ingénieur milanais, qui proposait aussi un panorama circulaire mobile, s'enroulant et se développant autour de tambours verticaux : si la théorie est strictement possible, la pratique ne l'est aucunement.

Enfin un dernier type des modifications à apporter au système de décoration scénique est celui qui a été présenté par M. Foucault ; ce système dont l'inventeur avait fait un petit modèle fort charmant à voir, et qui, il y a sept ou huit ans, a été porté à la connaissance du public à grand renfort de réclames, est au moins fort typique et très-différent des systèmes usuels.

Il consiste en effet non plus en une succession de châssis droits ou obliques, mais toujours plans ; mais bien en une suite de surfaces cylindriques et concentriques, sur lesquelles sont peintes les diverses parties du tableau. La partie la plus éloignée de l'œil du spectateur est un immense panorama circulaire à calotte comme celui proposé par M. Raynard ; et ce vaste panorama englobe toute la décoration. Les plafonds sont tous supprimés, en sorte que l'éclairage ne se fait plus au moyen de herses successives, mais bien au moyen d'un vaste foyer, adossé au mur d'avant-scène, et qui projette également ses rayons sur toutes les parties du théâtre.

Certes ce système, s'il pouvait être employé, aurait de grands avantages ; la disposition circulaire du rideau de fond et des châssis des plans permet à tous les spectateurs de se trouver toujours, pour ainsi dire, en face de la partie qu'ils ont directement devant les yeux ; les châssis sont tous ou peuvent être tous à la même distance de l'horizon peint, et, pour les sujets de paysage,

il peut y avoir dans ce procédé des ressources assez précieuses.

Mais quand arrive l'exécution, on se sent empêché de toutes parts; on se heurte à mille impossibilités, non-seulement et d'abord dans la construction du panorama de fond, qui rentre dans les conditions exprimées ci-dessus, non-seulement dans les évolutions du personnel du théâtre qui trouvant tout le théâtre encombré par les plantations curvilignes doit se masser près des murs d'avant-scène, seules entrées qui lui soient réservées, mais encore dans la disposition des châssis circulaires, produisant les plans successifs, se détachant sur l'horizon. Et je ne parle pas de la difficulté de construire ces châssis sur forme circulaire concave, et d'y fixer une toile qui épouse rigoureusement la forme; je ne parle pas des encombrements que produirait l'emmagasinement de ces surfaces cylindriques; mais je constate seulement la grande impossibilité de tracer des lignes architecturales et rectilignes sur ces panneaux circulaires. Cela peut se faire dans les Panoramas (je parle là des édifices qui emploient ce nom), où le spectateur est toujours enfermé dans un petit cercle tracé au point de vue; mais dans un théâtre où le public est disséminé dans toutes les parties de la salle, en haut, en bas, à droite ou à gauche, près ou loin, le tracé rectiligne effectué sur ces surfaces courbes présenterait les déformations les plus monstrueuses, les plus baroques, les plus dégingandées. Ce moyen est donc complétement impraticable pour les décorations d'architecture, c'est-à-dire pour celles qui fournissent les trois quarts au moins des décorations théâtrales. Il y aurait bien encore d'autres inconvénients

à signaler : l'impossibilité de faire monter des dessous des fermes circulaires, la difficulté des changements à vue; mais il est inutile de chercher d'autres raisons au rejet de ce système, puisque celle qui se rapporte au tracé des lignes droites suffit et au delà pour le faire repousser.

C'est alors qu'après avoir examiné non-seulement les procédés que je viens de décrire sommairement, mais encore quelques autres projets qui s'y rattachaient plus ou moins, la commission a été unanimement d'avis qu'il fallait rejeter les systèmes proposés et conserver en principe le système actuel, le système français, en ce qui touche les plantations scéniques.

Ce système actuel qui, par le fait de l'élimination de tous les autres devient dès lors le seul acceptable, est au surplus le seul qui, consacré par une longue expérience et modifié chaque jour par la pratique, puisse offrir toutes les ressources possibles aux décorateurs et aux machinistes, permettre tous les effets et se prêter à toutes les compositions. Aussi les accusations de routine portées contre lui tombent d'elles-mêmes, puisque seul il atteint le but et qu'on ne trouve rien de plus avantageux à lui substituer; on reconnaît alors que la routine n'est autre que l'expérience et que le *statu quo* n'est que la continuité du bien Ceux donc qui, dans une intention louable sans doute, mais incertaine, cherchent non pas seulement des améliorations, mais bien des modifications qui renverseraient radicalement les moyens mis en usage, se préparent de grandes déceptions.

Ce n'est pas, comme je l'ai dit en commençant, que ce système soit parfait; bien des inconvénients ont été

signalés, quelques impuissances ont été remarquées, quelques imperfections ont été reconnues ; mais il était impossible, ou tout au moins difficile jusqu'à présent, de remédier à tous ces inconvénients, qui venaient pour la plus grande partie de la difficulté de l'installation dans un espace insuffisant. En grandissant cet espace, en donnant à la scène des dimensions plus considérables, en permettant enfin au système de s'étendre et de se compléter, on peut alors le modifier, parfaire sa disposition, et lui permettre de satisfaire pleinement aux services de la scène et aux exigences de la décoration.

Occupons-nous maintenant du plancher de la scène et, comme pour les plantations, voyons en quoi consistent les procédés employés usuellement dans les théâtres de France.

Ce plancher, quelles que soient sa largeur et sa profondeur, est essentiellement composé de bandes ou tranches parallèles au mur de face ; ces bandes ne sont pas toutes d'égales dimensions ; les unes, les plus larges, ayant environ un mètre de travers, sont séparées par d'autres bandes plus étroites, dont la largeur ne dépasse pas trente ou quarante centimètres. Dans plusieurs théâtres, ces petites bandes sont placées deux à deux et séparent ainsi les grandes ; puis entre chacune des divisions petites ou grandes, est un petit intervalle de trois ou quatre centimètres qui s'étend aussi dans toute la levée de la scène ; les grandes bandes sont appelées *grandes rues,* les petites bandes, *petites rues* et les petits intervalles *costières ;* la réunion d'une grande rue, d'une ou deux petites rues, et des costières intermédiaires forme ce qu'on appelle un *plan*. Les grandes rues sont formées

par des panneaux en bois de diverses dimensions, qui peuvent glisser à rainure et laisser le plancher à jour; ces panneaux ont le nom de grandes trappes. C'est par ces grandes trappes, une fois ouvertes, que descendent ou montent les praticables venant des dessous, les grands bâtis, ou les acteurs qui apparaissent sur la scène ou ceux qui en disparaissent. Ces mouvements se produisent aussi à l'aide de fausses trappes, ouvertures de formes variables, pratiquées dans la trappe même et fermées par des panneaux mobiles. Les petites rues sont formées également de panneaux naturellement plus étroits que les précédents et qui glissent à coulisse ou se relèvent à charnière; on les nomme trappillons. C'est par les petites rues que s'élèvent ou s'abaissent les fermes ou châssis de décoration, venant des dessous. Quant aux costières, la rainure qui les indique et qui se clôt au moyen de languettes de bois, soutenues par de petites pattes en fer, sert à laisser passer l'*âme* des mâts ou portants qui peuvent traverser tout le théâtre, emportés par les chariots roulants sur le plancher du premier dessous.

C'est à cela seulement que se réduisent actuellement les manœuvres du plancher du théâtre, et cela suffit à peu près à toutes les évolutions que l'on veut produire, sauf une seule fort importante dont nous allons nous occuper bientôt.

Tout cet ensemble de plancher repose sur des pièces de bois, qui traversent tout le théâtre, et qu'on appelle *sablières*. C'est sur ces sablières que se pratiquent les rainures où s'effectue le glissement des trappes; c'est la partie fixe de l'établissement. Mais ces sablières ne peuvent être soutenues dans le vide, et elles ont de nom-

breux points d'appui; ces points d'appui ne sont autres qu'une multitude de poteaux verticaux, assis sur le fond de la scène, et qui montent jusqu'au-dessous de ces sablières du plancher. Cette projection verticale ne se fait pas d'un seul jet; de distance en distance, des espèces de planchers parallèles au plancher de la scène coupent les supports, et divisent toute la hauteur des dessous en plusieurs étages superposés, qui, au contraire de ce qui se fait pour les édifices, augmentent de nombre dans le numéro qui les désigne, à mesure qu'ils descendent plus bas. Le premier dessous est situé immédiatement au-dessous du plancher du théâtre; le second dessous vient ensuite en contre-bas, puis le troisième, qui est souvent le dernier; en tout cas, ce nom de dernier dessous est acquis au sol qui se trouve le plus enfoncé. Dans le premier dessous se meuvent les chariots; quant aux autres dessous, ils servent soit à la manœuvre et à l'équipement des bâtis et des fermes, soit à l'emplacement des tambours, treuils, cordages, et autres engins, destinés à produire tous les mouvements.

On comprend que pour laisser passer en entier soit les fermes, soit les grands bâtis qui ont parfois de grandes dimensions, et qui, lorsqu'ils sont descendus sous les planchers, occupent ou peuvent occuper toute la hauteur des dessous, on comprend, dis-je, qu'il faut que toutes les rues petites ou grandes, soient complétement libres de la base au sommet. Cette condition montre tout de suite qu'il ne peut y avoir aucune liaison fixe entre les poteaux ou les sablières de plans différents, puisque ces liaisons fixes apporteraient une entrave à la liberté complète de chaque rue. Il en résulte que toute la

construction des dessous est isolée dans un sens, et est sollicitée à se déverser soit en arrière, soit en avant. On s'oppose à ce déversement, d'abord au moyen des trappes du plancher de la scène, qui servent de liaison à la partie supérieure, lorsqu'elles ne sont pas ouvertes, puis de crochets en fer appelés crochets d'écartement, et qui rejoignent et rassemblent deux poteaux ou deux sablières consécutives, lorsque pour les exigences du service, les rues n'ont pas besoin d'être dégagées. Lorsque le cas contraire se présente, on en est quitte pour retirer tous les crochets d'une même travée, puis pour les remettre lorsque les mouvements se sont effectués.

On voit par cette description, un peu ardue sans doute, que tout ce qui constitue l'ensemble des dessous d'un théâtre n'a pas et ne peut avoir une rigidité et une solidité parfaites. Aussi après quelques années de service, il est souvent nécessaire de remanier quelques parties plus ou moins déformées et il est nécessaire surtout de s'opposer au déversement insensible, mais presque continuel, qui se fait vers le mur de face, déversement sollicité surtout par le poids des fermes accrochées sur les sablières du côté qui regarde la salle. On remédie plus ou moins à ce dévers en construisant les poteaux, non pas rigoureusement verticaux, mais au contraire un peu inclinés en arrière; de cette façon la résistance à l'entraînement est plus forte et l'inconvénient moins imminent.

Disons tout de suite, et pour ne plus revenir sur cet inconvénient, qu'il est fort possible d'y porter remède, aujourd'hui où le fer nous offre tant de ressources; des fermes en tôle peuvent traverser le théâtre de la *cour* au

jardin, et se sceller dans les parois latérales, ce qui sera déjà presque suffisant pour empêcher le dévers. Les poteaux de support peuvent aussi se construire en fer ou en fonte, et avoir une section combinée de telle sorte que la rigidité d'assiette soit plus grande que celle des poteaux en bois; enfin mille moyens sont offerts maintenant à l'architecte pour établir avec une solidité très-suffisante tout cet ensemble des dessous, et l'inconvénient que j'ai dû signaler peut être à peu près évité.

Occupons-nous donc seulement des effets favorables ou défavorables que l'on peut produire avec le système actuel, et cela nous dira de quel côté il faudra chercher à le perfectionner.

Les avantages sont ceux-ci : à quelque plan que ce soit, on peut faire monter ou descendre des fermes; à quelque plan que ce soit, on peut placer les portants qui soutiennent les châssis de décoration, que ces châssis soient placés parallèlement ou obliquement par rapport à la face du théâtre; à quelque plan enfin que ce soit, on peut faire monter des dessous des bâtis vides ou en charge; de plus, les chariots pouvant se mouvoir dans toute la largeur du théâtre, les portants peuvent occuper tous les points de cette largeur; puis les trappes ou trappillons pouvant s'ouvrir à droite et à gauche, et dans n'importe quel emplacement, les fermes pourront être larges ou étroites, entières ou divisées, les bâtis pourront apparaître du côté cour, ou du côté jardin, tout comme dans le milieu du théâtre, et les effondrements des acteurs pourront avoir lieu là où on le désire. Cela suffit à tous les effets et plantations qui peuvent se produire dans le plus grand nombre des cas, et enfin, au moyen de mâts dressés au

milieu des rues, on peut encore installer des feuilles de décoration, non pas sur les costières seulement, mais encore partout où la décoration l'exige.

Certes, ces avantages sont réels, et jusqu'à présent ils ont paru suffisants, puisqu'on n'a guère cherché à en adjoindre d'autres ; le talent des décorateurs, la grande expérience et l'habileté des chefs machinistes ont su triompher de presque toutes les difficultés qui se rencontraient encore, de sorte qu'*a priori* on est conduit à accepter le système actuel tel qu'il est installé, et tel qu'il fonctionne journellement.

Il est pourtant nécessaire de reconnaître que ce système n'est pas parfait ; il est nécessaire de constater quels en sont les côtés faibles et, cette constatation faite, il devient utile de rechercher si on peut le perfectionner. Sans détailler ici une multitude de petits inconvénients manifestes, mais sans grande valeur, il suffira d'en indiquer deux, dont un surtout doit être examiné avec grand soin. Le premier est l'impossibilité qui existe, de faire monter des dessous des fermes obliques, car il faudrait pour cela que le plancher pût s'ouvrir dans n'importe quelle direction, ce qui est matériellement impossible. S'il fallait couper, comme au hasard, toutes les sablières de chaque dessous, s'il fallait éventrer les trappes dans tous les sens, il ne resterait plus rien, absolument rien qui pût se soutenir ; il n'y a pas de remède possible à cet inconvénient, mais il est en partie bien affaibli, parce que si l'on ne peut *charger* et *fondre* les fermes obliques, on peut toujours soit les construire au moyen de châssis volants, soit les faire pivoter, une fois amenées en scène. L'inconvénient existe donc, mais il peut presque être

supprimé comme effet, si l'on ne peut matériellement et pratiquement en vaincre la cause.

Le second inconvénient, et celui-là très-grave, c'est l'impossibilité de fondre ou d'élever une partie de plancher quelconque, qui ne soit limitée par les sablières rigides; on pourra bien défoncer quelques rues avoisinantes, en supprimant les parties de trappes qui les recouvrent, mais les sablières fixes qui, elles, ne peuvent s'abaisser, diviseront toujours l'espace béant par des traverses parallèles, qui retireront toute illusion quant au trou produit, en même temps qu'elles limiteront les effets qu'on en pourrait tirer. Si l'on voulait par exemple que la moitié du théâtre fût abaissée d'un mètre sur l'autre moitié, si l'on voulait que les derniers plans du théâtre fussent plus bas que les premiers, comme cela arriverait en supposant que ces premiers plans formassent une terrasse à laquelle on accéderait par des gradins, cela deviendrait impraticable, et il faudrait que les décorateurs renonçassent à leurs projets ou les accomplissent d'une façon irrationnelle.

C'est cette difficulté qui a depuis longtemps préoccupé tous ceux qui s'intéressent à l'art théâtral; mais comme il était impossible de modifier les scènes existantes, on se contentait plutôt d'exprimer un désir que de rechercher les moyens de le réaliser. La construction de divers théâtres a fait de nouveau agiter la question, et l'on a commencé à étudier sérieusement ce qui pourrait supprimer une entrave manifeste. On a fait des essais, des projets, des mémoires; on a bouleversé, renversé ou timidement amélioré; on a cherché enfin, et si, à l'instant où j'écris [1],

1. 1870.

la pratique n'est pas encore venue confirmer les théories, au moins on a pu constater que la résolution du problème n'était pas impossible et que, dût-on d'abord éprouver quelques échecs, il ne fallait pas se décourager et que la chose valait la peine d'être tentée.

Je dois dire avant tout que, dans n'importe quel système, le but était celui-ci : rendre le plancher mobile en tout ou en partie, c'est-à-dire diviser la scène en un certain nombre de compartiments qui tous, indépendamment ou simultanément, pussent ou bien s'élever d'une certaine quantité, ou bien s'abaisser d'une quantité à peu près équivalente. Peu importe, pour la démonstration du principe employé, le nombre de ces cases ; elles peuvent être augmentées ou diminuées, sans rien changer au procédé admis, et ce qui aura lieu pour une seule, aura lieu pour toutes les autres.

Dans tous ces systèmes, sauf dans celui de M. Raynard, toute la surface du plancher est donc divisée en un certain nombre de compartiments ; mais pour que ces compartiments puissent effectuer leurs évolutions sans laisser paraître les sablières qui les supportent, ces sablières sont elles-mêmes divisées dans leur longueur en autant de tronçons que la largeur de la scène contient de cases. Or, comme ce sont ces sablières qui supportent les trappes, on voit qu'on n'aura qu'à les élever ou à les abaisser pour que le plancher s'élève ou s'abaisse en même temps. C'est là la condition première, si l'on veut que les mouvements soient particuliers, et si l'on veut faire mouvoir à diverses hauteurs toutes les parties constituantes de la surface totale du plancher. Il ne s'agit donc que de chercher le moyen le plus pratique et le

plus convenable pour agir sur ces sablières, et si ce moyen est trouvé, le problème sera résolu.

J'indique seulement pour mémoire la nécessité qu'il y aura de réunir solidement chaque tronçon de sablière, afin que lorsque les manœuvres ne doivent pas s'effectuer, le plancher ait toujours une solidité suffisante pour résister aux efforts divers qui se produisent à sa surface. Ces moyens sont nombreux et variés, mais ils ne présentent pas de difficultés : des plates-bandes boulonnées sont la donnée générale de ce qui pourra être employé pour arriver à ce résultat et, de ce côté, la réussite ne peut être douteuse.

Voyons donc quels sont les projets qui ont été présentés pour imprimer le mouvement aux sablières, et examinons les avantages ou les inconvénients qui se rattachent à chacun d'eux. Deux des inventeurs qui avaient étudié le mode de plantation ont également étudié le mode de la mobilité du plancher. Ce sont M. Raynard et M. Barthélemy de Nancy. M. Foucault avait bien supposé la même mobilité dans le plancher de son petit modèle, mais je n'ai pas eu connaissance du système spécial qu'il avait adopté.

M. Raynard a simplifié beaucoup la question en ce qu'il ne mobilise pas le plancher par compartiment, mais seulement par rue ; de cette façon les sablières ne sont pas tronçonnées ; le plancher est alors sans doute plus résistant et plus homogène, mais la solution est incomplète en ce qu'il faut élever ou défoncer toujours le terrain dans toute la largeur du théâtre. Quoi qu'il en soit, ces sablières étaient supportées par des poteaux en fer, glissant dans des cassettes, leur servant de guides. A

chaque rue était installé un moteur spécial, machine ou bras d'hommes, qui faisait mouvoir des roues à pignons. Ces roues à pignons engrenaient dans des dents de crémaillères, et par leur mouvement de rotation à droite ou à gauche, faisaient mouvoir la tige dentelée, qui supportait les sablières. C'est, en somme, une application du cric adaptée à cette évolution particulière, et rien ne paraît s'opposer, en principe, à ce que cette évolution puisse se produire régulièrement. Un arbre de transmission débrayable à volonté donne le mouvement de rotation aux pignons qu'il rencontre, et suivant le nombre et la disposition de ces pignons, une partie des rues, désignées à l'avance, exécute son ascension ou sa descente. Cependant il peut y avoir d'assez grandes difficultés dans la pratique d'un tel moyen; les mouvements se feront toujours assez lentement, à moins de donner une très-grande vitesse de rotation à l'arbre de couche, ce qui peut exiger un moteur assez puissant; puis, chaque rue sera suspendue ainsi sur quatre dents seulement, deux par sablières, et si un accident arrive à l'une de ces dents, toute la levée en sera atteinte. De plus, la régularité parfaite de tout ce système d'engrenage exigerait une exécution aussi très-parfaite de tout l'appareil, sous peine de se produire avec des soubresauts. Quoi qu'il en soit, M. Raynard a, pour ainsi dire, construit le premier ce système de plancher mobile, car il vient d'exécuter ses projets pour le nouveau théâtre du Vaudeville. Néanmoins ce théâtre ayant fort peu l'occasion de se servir des mouvements ascensionnels du plancher, tout le système est resté au repos depuis son exécution, et l'on ne peut rien conclure sur son excellence. Aujourd'hui tous les engins

sont plus ou moins oxydés, et il est à prévoir qu'à moins de cas exceptionnels, exigeant alors la réparation complète de tout l'ensemble, le système de M. Raynard est condamné à l'inaction; mais dût-il fonctionner et fonctionner à merveille, s'il apportait déjà une modification heureuse sur la situation actuelle, comme il ne satisfait pas encore à tout ce que l'on doit désirer, il ne suffirait pas pour être considéré comme le dernier mot de la question.

M. Barthélemy, de Nancy, a pris le taureau par les cornes et n'a pas cherché à se soustraire aux difficultés du problème. Dans son système tout se meut par partie ou par ensemble; le plancher s'élève ou s'abaisse soit horizontalement, soit obliquement; c'est un grand damier divisé dont chaque case a son mouvement propre qui peut se combiner avec le mouvement simultané de toutes les autres; malheureusement si l'intention est bonne, le résultat est moins satisfaisant et les évolutions du sol de la scène, fort bien comprises, n'en sont pas moins pratiquement impossibles.

M. Barthélemy, de Nancy, ayant divisé ses grandes rues, ses petites rues et ses sablières en cases et en tronçons, supporte chacune de ces parties au moyen de poteaux en fer articulés à leur jonction avec le plancher, et pénétrant dans des tubes creux alésés remplis d'eau forcée. Ce sont donc des espèces de pistons hydrauliques, et le mouvement de ces pistons se fait au moyen de la pression du liquide. Un robinet est ouvert; l'eau agit sur le piston et le fait s'élever; un robinet est fermé; l'eau quitte le tube et le piston redescend entraînant chaque fois avec lui dans sa montée et dans sa descente la sablière

qu'il supporte et qui, à son tour, fait mouvoir la trappe qu'elle soutient.

Cela est fort bien et le mouvement n'est pas impraticable en lui-même; mais il faut songer qu'il est besoin de quatre supports de pistons par trappe; que ces trappes sont au nombre de près d'une centaine, et que s'il est possible de régler l'effet d'une presse hydraulique fonctionnant toute seule, il est complétement impossible de régler quatre cents presses devant agir isolément ou simultanément. Les unes iront plus vite ou plus lentement que les autres; le piston de celle-ci s'élèvera plus haut que le piston de celle-là, de sorte que si l'on voulait donner la vie à tous ces engins, si l'on voulait faire fonctionner tout cet ensemble, on ne pourrait aboutir qu'à des inégalités d'ascension ou de descente, et on aurait les plus grandes difficultés à obtenir un fonctionnement régulier. C'est l'avis de tous les hommes spéciaux, et tout en rendant justice à l'idée ingénieuse de l'inventeur, il n'est pas un seul constructeur qui voulût se charger de l'exécution d'un tel système, et qui, surtout, voulût répondre du succès. Or, comme il ne peut y avoir d'aléa dans les représentations théâtrales, où le temps est mesuré, où le public ne peut s'astreindre au caprice des machines motrices, il faut repousser tout de suite cette disposition compliquée qui coûterait fort cher à établir, qui exigerait un immense entretien et qui n'offrirait qu'incertitude. Quatre cents presses dans les dessous d'un théâtre! quatre cents moteurs assez dociles pour fonctionner à coup sûr, sans crainte de fuites, de coups de bélier ou de frottements! cela est tellement hors des conditions pratiques, que tout homme du métier condamnera

cette invention, et la placera au rang des rêveries si fréquentes chez tant d'esprits gouvernés par une idée fixe.

Après ces projets, dérivant des inventeurs dont j'ai déjà parlé, s'en sont produits d'autres, émis par des hommes plus pratiques peut-être, mais à coup sûr déjà guidés dans leurs travaux par les discussions de la commission, discussions qui avaient transpiré au dehors, et avaient déjà indiqué certaines bases. Je ne puis passer en revue tous les nouveaux systèmes qui ont été présentés, et je me bornerai à dire quelques mots des plus typiques, laissant de côté les idées encore indécises des inventeurs et arrivant tout de suite aux derniers projets plus étudiés par ceux-ci. Ainsi un système présenté par MM. Sabattier et Quéruel, système fort ingénieux et nouveau, consistant en poutres tubulaires servant de guides aux chariots, et mues au moyen de presses hydrauliques partielles, a été écarté, et parce que ces grandes poutres offraient par leur hauteur de grands obstacles aux services des dessous, et parce que les presses étaient encore trop nombreuses, et encombraient les dessous. Cependant je dois dire que ce projet était étudié avec grand soin, qu'il a été débattu et discuté longuement, et qu'en résumé, tout en le repoussant, on a rendu justice à l'ingéniosité et au talent de ses inventeurs, inventeurs qui, du reste, ont reconnu plus tard les côtés faibles de leur projet, et se sont retirés, l'un, M. Sabattier, pour se consacrer aux études générales de tous les projets présentés à la commission ; l'autre, M. Quéruel, pour dresser un nouveau projet fort intéressant, et dont je parlerai plus bas.

Cela fait, il ne restait plus en présence que trois

systèmes divers : un présenté par M. Sacré, machiniste en chef du théâtre de l'Opéra; un autre présenté par M. Brabant, machiniste de la Porte-Saint-Martin; et un troisième émanant de M. Quéruel seul; cela constituait trois types assez distincts.

Le système de M. Sacré est plutôt une modification ingénieuse du système actuel qu'un changement complet dans le principe, du moins en ce qui regarde la production et la transmission des mouvements. Cependant, comme dans le projet précédent, toute la carcasse principale est en fer, et chaque case est supportée par quatre tiges pénétrant dans des tubes ou guides, de forme spéciale. Ce qui constitue surtout la partie originale du projet de M. Sacré, c'est l'installation de contre-poids placés dans des rainures avoisinant les guides, et qui facilitent la manœuvre, en ce que les parties à soulever, étant alors équilibrées, présentent un poids bien moins considérable que si elles devaient se mouvoir sans cette adjonction. Cela permet d'employer un moteur peu puissant et, au besoin même, la force des bras d'hommes; quant au moyen employé pour faire évoluer les tiges ou potelets qui supportent les sablières du plancher de la scène, il se compose de fils passant sous le pied de ces potelets, au moyen d'une poulie à gorge, puis repassant après sur d'autres poulies placées au second dessous, et se dévoyant ensuite à droite et à gauche, pour s'enrouler sur des treuils ou tambours pouvant agir soit isolément, soit collectivement.

Ce système de mouvement est à peu près celui qui est employé actuellement pour la manœuvre des fermes et des bâtis montant des dessous, et son ancienneté ainsi que l'expérience que les machinistes ont de sa

manœuvre peuvent faire prévoir qu'il fonctionnerait sans embarras.

Cependant on a craint que les fils horizontaux ne gênassent un peu la circulation des dessous, on a craint surtout la suspension partielle ou totale du plancher sur des cordes ou fils, que ces fils fussent en chanvre, en cuivre ou en acier, et l'on a craint encore que ces fils se détendissent parfois, plus ou moins irrégulièrement et ne contrariassent les effets cherchés.

Néanmoins les inconvénients signalés ne peuvent être assez graves pour faire conclure au rejet complet du système, et s'il n'a pas été adopté par la commission, il n'a pas été pour cela frappé d'indignité; peut-être pourra-t-il être employé quelque jour, et invoquer alors en sa faveur les avantages que l'expérience pourrait lui consacrer.

Le système de M. Brabant est en principe identique à celui de M. Sacré, sauf que les contre-poids sont supprimés, ce qui, dès lors, exige un moteur plus puissant pour effectuer les évolutions; mais comme dans un grand théâtre il est probable que les bras d'hommes seront remplacés, du moins en partie, par une force mécanique, cela ne pourrait faire conclure au rejet du système. Quant au mode de mouvement des potelets glissant dans les cassettes, il se produit aussi au moyen de fils passant sous le pied des âmes, mais le renvoi de ces fils se fait non plus horizontalement vers la hauteur du second dessous, mais bien horizontalement sous le dernier plancher inférieur; des tambours spéciaux sont agencés sous chaque grande division de case, et la manœuvre de ces tambours se fait aussi individuellement ou simultanément. Dans ce

procédé, le plancher est encore soutenu dans ses évolutions par des fils, et l'inconvénient ci-dessus signalé se produirait encore; mais la manœuvre des tambours paraît plus simple et plus efficace. Au surplus, pour ce projet comme pour celui de M. Sacré, ce sont toujours des applications particulières des moyens actuels, et la garantie que ceux-ci offrent chaque jour se reporte sur ce qui en dérive. La commission n'a pas adopté le système de M. Brabant parce qu'elle a fixé son choix sur un autre projet; mais avant que cet autre projet fût élaboré, celui de M. Brabant avait été pris en considération. Il se peut, au surplus, que des difficultés pratiques fassent revenir sur une décision non encore officielle et que du mélange des projets de MM. Sacré et Brabant on dégage enfin le procédé définitif.

Après ces deux systèmes, appuyés sur la pratique des manœuvres usuelles du théâtre, nous allons tout de suite vers un système qui s'en éloigne complétement et qui a été présenté par M. Quéruel.

Je parle là du dernier projet élaboré par M. Quéruel, car cet ingénieur en a dressé cinq ou six, tous repoussés plus ou moins complétement par la commission, et tous employant en grand nombre des presses hydrauliques, dont la manœuvre devenait difficile et dont la quantité était une cause d'encombrement. Tous ces projets néanmoins contenaient des idées intéressantes et témoignaient, sinon alors d'une connaissance approfondie des services du théâtre, au moins d'une aptitude mécanique qu'il serait injuste de ne pas reconnaître.

Le dernier système proposé par M. Quéruel est ainsi disposé; de grandes poutres tubulaires de 1 mètre de

hauteur sont placées au droit et au-dessous de chaque costière du plancher. Ces poutres traversent tout le théâtre et sont établies en équilibre à leur centre, sur un grand piston de presse hydraulique. Quand le piston monte, la grande poutre monte; quand le piston descend, la grande poutre descend; jusqu'à présent il n'y a rien de bien particulier; mais ce qui est plus typique, c'est la manière dont cette grande poutre transversale fait manœuvrer tout ou partie des sablières placées au-dessus d'elle. A cet effet, la poutre est percée d'ouvertures circulaires par où passent toutes les tiges de support d'un même plan; lorsque rien n'arrête ces tiges, la poutre monte ou descend sans les influencer en rien; mais si, au contraire, on introduit dans les supports des clavettes faisant saillie, lorsque la poutre s'élève, elle rencontre la clavette et soulève par conséquent la tige ainsi clavetée; lorsque la poutre redescend, la tige qui s'appuie sur elle au moyen de la clavette redescend aussi jusqu'à ce qu'elle se retrouve à sa place déterminée, où un autre moyen d'arrêt la fixe à son tour. On comprend dès lors qu'en clavetant une ou plusieurs tiges à des hauteurs semblables ou différentes, on produit des élévations ou des abaissements de sablières semblables ou divers, et que de cette façon la mobilité du plancher paraît résolue.

Ce système a été écarté parce qu'il nécessitait encore un nombre de presses assez considérable, soit trois ou quatre par plan, suivant le nombre des trappillons, et parce que l'équilibre de la poutre sur un seul point d'appui central n'a pas paru suffisant. On eût bien pu rendre l'équilibre stable en faisant supporter la poutre par deux presses placées à chacune des deux extrémités, mais cela

eût doublé encore le nombre des appareils, déjà trop considérable; M. Quéruel avait aussi proposé un moyen ingénieux pour relier ensemble les poutres de divers plans et pour les faire manœuvrer à la fois, ce qui paraît indispensable pour arriver à un bon résultat; mais, malgré cela, le projet a été repoussé à cause des inconvénients que je viens de signaler.

Néanmoins, si ce système n'a pas réuni l'assentiment de la commission, il a apporté un élément nouveau qui a servi de base au projet qui, actuellement, paraît devoir être suivi, si toutefois les dépenses qu'il occasionne ne sont pas exagérées et si une étude plus complète n'en fait pas ressortir des inconvénients qui paraissent évités quant à présent.

Comme ce dernier projet, quel que soit son sort, a réuni les voix de tous les membres de la commission moins une, et comme il résume, pour ainsi dire, les travaux précédents, je crois pouvoir m'étendre un peu plus sur lui que sur les autres, et présenter au lecteur la transcription de la note explicative que j'ai été chargé de faire à ce sujet.

A Messieurs les Membres de la Sous-Commission de machinerie scénique.

« Messieurs,

« Le projet de machinerie théâtrale que j'ai l'honneur de soumettre aujourd'hui à votre appréciation a été indiqué en principe à l'une de nos dernières séances, par

M. Tresca ; presque simultanément avec lui et lors même que sa pensée était à peine exprimée, la même idée me vint à l'esprit et fit, pour ainsi dire, explosion en interrompant celle que M. Tresca allait développer. De sorte qu'après de nombreuses réunions, de longues discussions et des études sérieuses, il se produisit cette circonstance que deux membres de votre commission eurent, à un moment donné, la même intuition d'un système renversant à peu près toutes les données présentées jusqu'à ce jour, et paraissant devoir résoudre complétement le problème proposé.

« Cependant, bien que la question de priorité ait peu d'importance dans notre réunion et que le but que nous devions chercher à atteindre soit seulement un bon résultat, je dois constater qu'en résumé, ne me devançât-il que de quelques instants, M. Tresca a le droit de se considérer comme ayant le premier indiqué le système que je propose aujourd'hui à la sous-commission, et, tout en considérant son travail comme une partie de notre œuvre commune, c'est donc plutôt en son nom qu'au mien que je viens expliquer et défendre ce projet; mais si je n'ai pas eu l'honneur de l'avoir deviné le premier, j'ai du moins la grande satisfaction d'en être le fidèle partisan[1].

« Lorsque ce système fut indiqué, la sous-commission m'engagea à en faire un croquis qui pût fixer les idées et aider à la discussion. Ce croquis fut fait et je l'accompagnai même d'un petit modèle improvisé, et

1. J'ai dit plus haut quelle part doit revenir à M. Quéruel, ce dont l'on pourra se rendre compte en parcourant la suite de ce rapport.

le projet, déjà plus élucidé, parut, je n'ose dire avoir des chances complètes de réussite, au moins mériter une discussion plus étendue et des études plus approfondies. La sous-commission me chargea alors de rédiger un projet plus précis et plus détaillé, et c'est ce dernier projet que j'ai l'honneur de mettre aujourd'hui sous vos yeux....

« .... La pensée première, l'idée principale du système consiste en un plateau unique, occupant toute la superficie des dessous de la scène, et percé de trous dans lesquels passent soit les guides, soit les colonnes de construction, soit enfin les tiges métalliques qui supportent les tabliers du plancher. Ce plateau ne doit pas être plein, mais avoir de grandes ouvertures au droit des grandes et des petites rues, afin de laisser un passage libre aux fermes et aux bâtis ou trucs équipés dans les dessous. Disposé de la sorte, le plateau devient une espèce de grand gril, et c'est sur les traverses de ce gril que sont pratiqués les trous ou orifices dont je viens de parler. Tout cet ensemble est mobile et est placé normalement à environ 2 mètres au-dessus du fond du théâtre, et, par l'aide d'un moteur dont je parlerai plus loin, il peut s'élever à volonté d'une quantité qui dépend des dimensions du vaisseau qui le contient. Au nouvel Opéra, et d'après les dispositions adoptées, ce gril peut parcourir 7 mètres en hauteur; arrivé à cette altitude, il peut redescendre de la même quantité, reprendre sa première place ou occuper pendant la descente ou pendant la montée des positions intermédiaires réglées par la marche du moteur.

« Ainsi donc ce gril peut se mouvoir verticalement;

mais comme les traverses sont placées au-dessous des sablières de construction et que les espaces des rues sont libres, il peut opérer l'ascension ou la descente sans gêner en rien les manœuvres qui devraient se faire isolément pour les fermes ou les bâtis. Pendant cette évolution, les trous ménagés dans les traverses laissent passer à frottement doux les guides, les colonnes et les tiges de support des cases du plancher.

« Cela posé, si les tiges de support sont percées d'ouvertures convenablement disposées et si dans ces ouvertures on introduit facultativement une clavette faisant saillie sur la tige, il arrivera que le gril dans son ascension, rencontrant cette clavette, la soulèvera avec lui et soulèvera, par le même effet, la tige mobile qui retient la clavette.

« Si, au lieu d'une seule tige et d'une seule clavette, on emploie plusieurs clavettes se rapportant à un même ensemble de tiges, ces tiges seront soulevées simultanément par le gril en mouvement, de sorte que si, je suppose, on clavette les quatre tiges supportant une des cases du plancher, ces quatre tiges s'élèveront en soulevant avec elles les sablières qu'elles supportent et, par suite, la trappe de la rue.

« On comprend que si, au lieu des quatre tiges d'une case, on clavette un plus grand nombre de tiges, on soulèvera du même coup toutes les parties du plancher correspondant à ces tiges clavetées, et qu'en étendant ce moyen à toutes les tiges mobiles on soulèvera, par la seule ascension du gril, le plancher complet de la scène.

« Si maintenant, au lieu de claveter les tiges à la

même hauteur, on place les arrêts à des hauteurs différentes, il en résultera que les ascensions se feront à des hauteurs également différentes, et que chaque case du plancher pouvant s'élever séparément, on pourra, suivant la disposition du clavetage des tiges, modifier l'altitude de toutes les cases et élever tout ou partie du plancher de la scène à la hauteur que l'on voudra.

« Mais non-seulement ces ascensions partielles ou totales peuvent se faire horizontalement, c'est-à-dire parallèlement à la surface du gril mobile, mais encore on pourra élever également chaque case d'une manière oblique quelconque, pourvu que la jonction des tiges et des sablières soit faite en forme de genou à coulisse, ce qui permettra toute liberté de mouvement.

« Cette élévation oblique se fera en clavetant deux des quatre tiges de chaque case à une hauteur différente des deux autres. On aura donc ainsi, par la seule élévation du gril, et suivant le clavetage des tiges de support, soit un plancher soulevé horizontalement en tout ou en partie, soit soulevé obliquement et suivant telle inclinaison qu'on désirera. Une fois le plancher soulevé, on peut, si on le veut, le consolider en clavetant encore les tiges, non plus sur le gril cette fois, mais sur les sablières du plancher fixe du premier dessous. Chaque case étant ainsi assujettie, le gril peut, s'il en est besoin, revenir à sa première place et faire d'autres mouvements pendant que la partie soulevée est immobilisée.

« Pour redescendre la partie soulevée, il n'y aura qu'à retirer les clavettes du premier dessous et faire redescendre le gril; le plancher, sollicité par son propre

poids et guidé par les tiges passant dans les traverses du gril et dans les sablières des dessous, reprendra sa place primitive.

« Si, au lieu de vouloir faire monter le plancher au-dessus de la scène, on voulait au contraire le faire descendre, il n'y aurait qu'à faire monter le gril mouvant jusqu'à une certaine hauteur, claveter les tiges sur ce gril, suivant l'effet que l'on veut avoir, et, retirant alors les supports du premier dessous, faire redescendre le gril qui, dans sa manœuvre, laissera le plancher descendre jusqu'à la hauteur désignée; car si, indépendamment du clavetage sur le gril, on introduit dans la tige d'autres arrêts à hauteur variable, lorsque ces arrêts rencontreront les sablières du premier dessous, ils limiteront la descente de la case ainsi équipée....

« .... Il y a cependant un cas où l'évolution du gril ne pourrait suffire, c'est lorsque l'on voudrait faire simultanément monter et descendre diverses parties du plancher. On comprend que, dans ce cas et par la manœuvre seule du gril, les deux mouvements ne peuvent s'exécuter; il faut donc trouver un procédé qui permette cette double évolution simultanée. Cela pourrait s'exécuter sans nul doute au moyen de poulies et de cordes de renvoi, car il est toujours possible de changer la direction d'un mouvement par la transformation de la force; mais ce système a, selon moi, l'inconvénient d'encombrer et d'embarrasser les dessous; il faudrait, en effet, que chaque tige fût munie d'un appareil de renvoi, et quelque simple qu'il fût, il compliquerait la manœuvre. Au surplus, si l'on agissait ainsi, on retomberait dans le projet de MM. Sacré et Brabant, et il serait bien inutile d'avoir

d'une part un système particulier, si pour l'autre part il fallait recourir au système général.

« J'ai donc pensé à un autre mode de mouvement qui me paraît plus simple et plus certain, et qui n'est en résumé que la doublure du système proposé : ce serait d'installer un second gril mobile; celui-là aurait sa place normale en contre-bas du second dessous et serait mû par un moteur indépendant de celui qui fait mouvoir le premier gril; la forme étant, du reste, identique à celle de ce gril et les ouvertures étant placées à plomb avec celles déjà pratiquées, il n'encombrerait en rien et ne ferait, pour ainsi dire, que doubler les épaisseurs des sablières du deuxième dessous.

« On comprend dès lors, sans plus amples explications, que ce deuxième gril, fonctionnant comme le premier, peut faire faire au plancher toutes les évolutions d'élévation et d'abaissement désirables, et que, lorsque les deux grils fonctionnent simultanément, mais d'une manière inverse, on peut faire produire à l'un un mouvement de descente, tandis que l'autre produira un mouvement élévatoire.

« Ainsi donc, par l'adoption de deux grils similaires, on peut facilement, sans encombrement, sans difficulté, avec certitude et sécurité, produire les mouvements ci-après désignés :

« 1° Élévation horizontale d'une partie du plancher;

« 2° Descente horizontale d'une partie du plancher;

« 3° Élévation horizontale de tout le plancher;

« 4° Descente horizontale de tout le plancher;

« 5° Élévation oblique d'une partie du plancher;

« 6° Descente oblique d'une partie du plancher;

« 7° Élévation oblique de tout le plancher;

« 8° Descente oblique de tout le plancher;

« 9° Élévation et descente simultanées de deux parties horizontales du plancher;

« 10° Élévation et descente simultanées de deux parties obliques du plancher;

« 11° Élévation et descente simultanées d'une partie oblique et d'une partie horizontale.

« Il me reste à parler maintenant du moteur qui devra être employé. D'après la fonction de ce moteur, la sous-commission jugera tout de suite qu'il doit être puissant et docile; or, d'après les études qui ont été faites sur ce point, il paraîtrait qu'un seul moteur pourrait réunir ces conditions et que la force hydraulique pourrait être seule employée pour produire les effets nécessaires au jeu du gril. C'est donc ce moyen qui doit compléter le système proposé; compléter n'est peut-être pas le mot exact, car il indiquerait que le système peut au besoin fonctionner sans lui, tandis que sans ce moteur il serait sans doute impraticable. Cependant cette observation ne se rapporte qu'à l'installation d'un gril unique, car avec l'adoption de deux grils, la force hydraulique, toujours désirable, n'est plus tout à fait indispensable; on peut, en effet, équilibrer facilement les deux grils de telle sorte qu'ils se servent mutuellement de contre-poids. On n'aurait donc plus à vaincre la pesanteur de chacun de ces grils, mais seulement celle de la partie du plancher que l'on veut soulever. Dans ces conditions il suffirait alors d'une force moins grande et les évolutions ordinaires pourraient même au besoin être accomplies à bras

d'hommes ; cela n'est pas sans quelque importance, car au théâtre, où il ne peut y avoir d'entraves permanentes, il est toujours utile qu'une force motrice quelconque puisse, à un instant donné, être remplacée par une autre moins puissante peut-être, mais au moins plus disciplinable.

« Cependant il faut supposer que les presses hydrauliques feront partie du système d'ensemble et, dans ce cas, l'agencement serait des plus simples : quatre pompes seraient installées à chaque angle des deux grils, soit en tout seulement huit pompes ; mais les quatre pompes de chaque gril seraient réunies en une seule qui donnerait le mouvement initial, de sorte qu'avec deux maîtresses pompes et deux robinets on pourrait produire tous les effets.

« C'est à la discussion qu'appartient de fixer la place à donner à ces robinets, mais il sera toujours facile, au moyen de chaînes de renvoi, de placer le point de départ du robinet à l'endroit qui conviendra le mieux, soit dans le premier, soit dans le second dessous. Une roue à aiguille, comme celles qui servent à manœuvrer les gouvernails des bateaux à vapeur, pourrait être employée, de sorte que le machiniste chargé du mouvement du robinet saurait, par la seule impulsion de cette aiguille, la force dont il dispose. Mais c'est là une question de détail sur laquelle il est inutile d'insister plus longtemps.

« Voilà donc le système complet, quant à ce qui regarde la mobilisation du plancher de la scène. M. Tresca pense, avec raison je crois, qu'étant possesseur de cette force motrice on pourrait s'en servir pour effectuer toutes les autres manœuvres de théâtre.

Certes cela se peut facilement au moyen de palans, moufles ou crochets adaptés aux traverses des grils mouvants, mais cette idée contient un projet spécial que son auteur seul peut convenablement développer.

« Dans tous les cas, comme l'établissement des grils mobiles devrait toujours précéder l'établissement des engins secondaires du théâtre, cette question peut être réservée jusqu'après cet établissement des grils, qui ont le grand avantage de laisser intactes toutes les dispositions actuelles et qui, si la pratique les condamnait un jour, pourraient rester inoccupés, mais ne nuiraient en rien aux autres manœuvres que l'on voudrait opérer sur la scène. Je pense donc que l'on doit faire une étude complète et approfondie de ce système qui, en résumé, représente une main qui saisit ce qu'elle veut saisir et qui laisse passer entre ses doigts ce qu'elle veut abandonner. »

La commission a adopté en principe le projet que je viens de décrire, et j'ai été chargé de lui donner un plus grand développement, de faire un modèle et des dessins plus complets : tout cela a été exécuté et la commission a de nouveau été appelée à statuer sur cet ensemble.

Sa décision dernière a été à l'unanimité, moins une voix, qui a fait quelques réserves, que le projet proposé paraissait offrir les garanties désirables et que, sauf les difficultés imprévues qui pourraient se présenter lors de l'exécution, le système de mobilisation du plancher du théâtre au moyen de grils mouvants devait être adopté.

D'après ces conclusions on pourrait espérer que le nouvel Opéra inaugurera ce système, mais il faudra peut-

être compter avec la question d'argent. Les prévisions du devis, ayant eu pour point de départ la machinerie actuelle, sont manifestement insuffisantes pour la machinerie nouvelle, et si des économies ne peuvent être apportées dans diverses parties de la construction, il faudra sans doute renoncer à l'établissement des grils moteurs. Cette question sera vraisemblablement résolue dans quelques mois, mais pour l'instant on ne peut encore préjuger de l'avenir.

Dans tous les cas, quelle que soit l'issue des travaux de la commission, ils auront servi à élucider bien des points importants ; si le projet n'est pas exécuté au nouvel Opéra, il pourra peut-être être essayé dans un autre théâtre ; si, au contraire, comme je le désire vivement, l'essai se fait à l'Opéra, les constructeurs scéniques pourront bientôt étudier *de visu* un moyen nouveau et typique, qui leur ouvrirait une voie inconnue jusqu'alors.

Eh bien, l'on n'étudiera guère ce moyen nouveau et typique ; l'argent d'un côté, le temps de l'autre, ne m'ont pas permis de mettre à exécution le projet dont je viens de parler et, comme la plupart des commissions, la commission théâtrale n'a pas servi à grand'chose.

Néanmoins, je n'ai pas tout abandonné, et, si le grand gril n'a pas été exécuté, j'ai préparé tous les dessous de l'Opéra de façon à ce que, si quelque jour un directeur voulait faire l'épreuve du plancher mouvant, il pût procéder à cette opération encore assez facilement et sans dépenses exagérées.

Je n'ai pu faire le gril, il est vrai; mais j'ai construit toutes les poutres, les cassettes, les glissières, les guides, les tiges; tout enfin ce qui constitue l'ossature du dessous, de telle sorte qu'avec quelques appareils supplémentaires on pût faire manœuvrer tout ou partie du plancher.

Il ne manque plus, pour compléter l'installation des dessous de l'Opéra, que les poutres de chevalement et les moteurs. Au lieu du gril général manœuvrant d'une seule volée, les poutres manœuvreront seulement par rues; mais on peut les relier les unes aux autres et le système, pour ne pas être largement établi, n'en est pas moins conservé. Les mouvements du plancher de la scène de l'Opéra pourront donc se faire un jour ou l'autre, si toutefois l'abandon de ce qui est exécuté aujourd'hui n'est pas cause d'une oxydation étendue sur toutes les pièces faites pour ne pas rester en repos et qui, depuis cinq ans, sont toujours à attendre leur première évolution.

Je sais bien que le directeur de l'Opéra a eu à remonter plus d'opéras anciens qu'à en créer de nouveaux, et que les traditions ont été suivies dans cette restitution d'anciennes mises en scène; n'importe! j'aurais été directeur de l'Opéra, ou même simplement décorateur, que j'aurais cherché à compléter une partie de ce qui manque encore aux dessous de la scène, afin de trouver un effet nouveau dans les plantations et l'évolution des praticables et des châssis.

Voilà, en résumé, une assez grosse somme d'argent dépensée jusqu'à présent en pure perte. Si l'on avait voulu suivre les errements en usage, on eût peut-être économisé 300,000 francs, et j'enrage alors de voir cette grosse dépense sans but, sans utilité présente et même,

je le crains, sans utilité pour l'avenir. Les membres de la commission de jadis, qui s'étaient passionnés pour les mouvements du plancher de la scène, semblent bien s'en être désintéressés maintenant, et ce qui eût certainement été discuté, apprécié ou critiqué avec chaleur au moment de l'ouverture de l'Opéra, risque fort de ne rencontrer que des indifférents, à présent que les effets de mise en scène commencent à être trouvés, sinon nuisibles, au moins inutiles pour le succès d'une œuvre lyrique.

Je ne puis pourtant pas donner tout à fait tort au directeur de l'Opéra et aux décorateurs de ce qu'ils hésitent à se servir d'un système encore incomplet; car, après tout, l'Académie nationale de musique n'est pas un théâtre de féerie et l'on peut s'y passer de mécaniques plus facilement que de ténors; mais alors, pourquoi autrefois cette espèce de rage qui avait saisi tout le monde et qui poussait les inventeurs à croire que rien ne pouvait se faire si un plancher de théâtre était immobile? Pourquoi alors cette commission, qui a travaillé si longtemps et qui semblait devoir renouveler toute la machinerie scénique? Pourquoi enfin toutes ces plaintes des décorateurs, qui prétendaient ne pouvoir plus rien composer si le plancher n'avait à leur demande un flux et un reflux alternatifs? Hélas! c'est qu'il en est ainsi de bien des choses. On appelle souvent la tradition routine, tandis qu'elle veut dire sagesse, et la nouveauté progrès, tandis qu'elle signifie inconséquence.

Je ne dis pas que la machinerie rêvée par la commission fût une de ces inconséquences, puisqu'on ne l'essaye pas; mais, tout au moins, j'ai grand'peur que cette commission n'ait pris pour but de ses *desiderata* que

quelques bâtons flottants jetés dans l'eau par de soi-disant novateurs, et que l'utilité absolue d'un plancher mobile dans un théâtre ne constitue qu'un séduisant mirage se dissipant lorsqu'on s'en approche.

Faut-il donc maintenant renoncer à tout jamais à l'évolution du plancher scénique? Faut-il se contenter pour toujours des procédés existant actuellement? Je le crains fort; mais pourtant, je voudrais bien que l'on ne prît cette suprême décision qu'après avoir complété au moins une des rues de la scène de l'Opéra et l'avoir fait fonctionner pendant quelque temps. Si cette expérience n'est pas faite, la question restera encore irrésolue, des regrets se formuleront, et, chaque fois qu'un nouveau théâtre se construira, les inventeurs se présenteront, apportant chacun leur système, que l'on ne pourra accepter ou repousser en connaissance de cause. Je dois donc faire des vœux pour qu'un jour ou l'autre quelques subsides soient encore votés, qui me permettent d'achever une partie des dessous de l'Opéra. L'expérience des mouvements scéniques pourrait alors se faire, et économiser ainsi à l'avenir des études théoriques sans point de départ pratique, et sans doute une grosse somme d'argent jetée à l'aventure dans des opérations aléatoires, en remplaçant les *alea,* les rêves et les essais par la constatation de faits déjà imposés et pratiquement reconnus.

DU FUMOIR, DE LA BIBLIOTHÈQUE ET DU SERVICE DU CHEF DE L'ÉTAT

Ces divers services n'étant pas encore aménagés au moment où j'écrivais le premier volume de cet ouvrage, j'avais ajourné jusqu'après leur achèvement ce que je pouvais vous en dire. Si cet achèvement n'est pas complet aujourd'hui, au moins quelques questions préliminaires sont résolues, et je puis partir de ce qui a été décidé pour vous parler un peu de ce qui s'est fait et de ce qui se fera.

Ce qui s'est fait, c'est un vote d'un crédit de 200,000 francs attaché à ces travaux, et la résistance continue, mais inefficace que j'ai opposée à cette allocation. Ce qui se fera et qui même est déjà à moitié exécuté, c'est le changement d'attribution des pièces autrefois destinées au fumoir et au service du chef de l'État et leur transformation en salles d'archives, de bibliothèque, de musée, etc., qui, paraît-il, étaient vivement réclamées par le public.

Vous pensez bien que je suis très-médiocrement satisfait de cette détermination et que ce n'est pas ma faute si elle a été prise. J'ai lutté plus de deux ans, à

ma façon, pour qu'on ne transformât pas l'Opéra en magasin à bouquins et en boutique de bric-à-brac. Je n'ai pu triompher de la puissance, de la persévérance et de l'idée fixe de mon cher ami Charles Nuitter.

On saura peut-être un jour qu'en résumé l'administration des Bâtiments civils pensait m'être agréable en faisant une chose qui lui semblait utile; mais on ne saura jamais combien Nuitter a déployé d'énergie, de diplomatie et de sollicitude pour faire croire que l'Opéra sans archives était un crâne sans cervelle, et pour mettre en même temps la main sur tous les locaux non encore livrés dans le monument. Il a outrageusement abusé de sa situation particulière de fonctionnaire accompli qui, non-seulement ne reçoit aucun traitement, mais qui encore paye largement de ses deniers les curiosités qu'il empile à l'Opéra. Comment voulez-vous que l'on résiste à un homme aussi poli que M. de Coylin, et qui a créé à lui tout seul un dépôt de vieux papiers et de vieilles images, que vingt employés ordinaires mettraient cent ans à trouver? Nuitter est l'idéal de la patience, de la complaisance, du dévouement, de l'amabilité, et c'est aussi l'idéal, le *comble,* pour employer ce mot parisien, de la volonté calme et continue, qui arrive à petits pas et sans faire de bruit. Nuitter ne monte pas à cheval sur une trompette; il prend simplement l'omnibus et, sans se presser, mais sûrement, arrive au but qu'il s'est choisi.

Il s'était dit : « Je créerai des archives à l'Opéra », et il en a fait sortir de sa bourse et d'une cave humide, qui recevait jadis les détritus des partitions. Il s'était dit : « Il y aura une belle bibliothèque au nouvel Opéra », et il a eu sa belle, très-belle bibliothèque, qui satisferait plus

d'un conservateur ! Il s'était dit : « Bien que cette bibliothèque soit fort grande et soit encore maintenant aux trois quarts vide, ce n'est pas encore assez ; il faut que l'on attribue aux archives toutes les pièces du bâtiment qui sont encore libres. » Et vous voyez qu'on a fini par l'écouter, et il ne s'arrêtera pas là ! il demandera quelque jour que le monument tout entier soit mis à sa disposition et il aura tout entier le monument et l'on ira faire de la musique dans un café-concert à Batignolles! *Omnia veteribus libris dentur.*

Ah ! ce n'est pas l'envie qui me manque de revenir encore sur ce sujet, de montrer les inconséquences de ces changements de destination et de prouver que, sauf Nuitter tout seul, personne ne mettra les pieds dans ces catacombes théâtrales! Mais à quoi cela servirait-il? Les travaux s'exécutent actuellement; j'ai fait comme le fier Sicambre, mais en me mettant un pain de savon dans la main; et sinon content, du moins battu, j'ai accepté les présents d'Artaxerxès. Laissez-moi pourtant vous dire entre nous que, tout en suivant alors de mon mieux le nouveau programme donné, j'ai pu le faire modifier quelque peu et m'arranger de façon à servir deux maîtres à la fois : d'abord mon ministre, puis aussi mes espérances !

Si, un jour ou l'autre, quelque président trouvait peu commode d'entrer dans sa loge en passant dans un laminoir par une porte dérobée, sur un simple mot de lui, on pourrait remonter tout de suite les paperasses du grand salon dans la grande galerie du haut, et remplacer par quelques sofas et quelques girandoles les tables à dessus de serge et les lampes à abat-jour verts, qui forment

comme le sol et le soleil de la patrie des bouquinistes. J'ai également arrangé le fumoir avec ses lustres et une décoration fort modeste, allant aussi bien au tabac qu'aux images d'Épinal, et si, à l'avenir, les fumeurs, qui rapportent tant d'argent à la régie, venaient à dire tout haut ce qu'ils me disent à l'oreille depuis cinq ans, eh bien! en deux heures on transporterait les petits passe-partout qui doivent renfermer les vieilles affiches de théâtres et les costumes Pompadour de danseurs de l'autre siècle, toujours dans cette longue et grande galerie supérieure qui a été faite spécialement pour cet usage... Avec quel plaisir je ferais ce déménagement!

Laissez-moi au moins penser cela; il me semble que j'ai tellement raison que je crois qu'on laissera un jour de côté ces interpellations politiques qui font qu'on a cherché à débaptiser l'ancien pavillon de l'empereur, surtout parce qu'il était destiné à un souverain qui, aujourd'hui, n'est plus guère à la mode. J'ai eu beau dire qu'en somme ce pavillon n'était pas plus destiné à celui-ci qu'à celui-là, et que pendant les deux mille ans que durera, j'espère, l'Opéra, il y aura plus d'un genre de gouvernement en France, et par suite plus d'un habitant du pavillon, de sorte qu'avec un peu de patience chacun en aura suivant son goût! J'ai eu beau dire que les rois ont bien demeuré à Versailles et Napoléon III à l'Élysée, ce qui n'a pas empêché les Chambres et nos présidents d'y séjourner aussi, et qu'on n'a pas démoli le Louvre, bien que ce ne soit pas la République qui l'ait édifié; j'ai eu beau dire qu'enfin je ne comprenais pas ce sentiment d'effacement des hauts dignitaires de notre temps, qui semblaient se trouver indignes d'être aussi

bien logés qu'un empereur, lorsqu'ils vont au théâtre, — et si j'étais un jour président, je vous jure bien que je ne trouverais rien de trop beau pour recevoir dignement celui qui a la mission de représenter la France; je ne sais plus trop ce que j'ai dit, mais j'ai fait sonner tous les petits grelots dont je pouvais saisir les ficelles. Ça n'a servi de rien! l'Opéra était condamné, bien que, commencé sous un régime déchu, il ait été achevé par un régime triomphant. Il y avait dans ce pavillon, qui n'était pourtant qu'une succursale de l'Élysée ou du Palais-Bourbon, comme une odeur de réprouvé qu'il fallait à toute force détruire......

C'est alors que Nuitter, désirant me venir en aide et me faire terminer ces locaux mis à l'index, alla trouver ses amis de tous bords et obtint qu'on ne laissât plus en suspens les travaux nécessaires à l'achèvement des parties ajournées. Seulement, le traître, au lieu de plaider pour la gloire et le tabac, a plaidé pour ses livres et si bien, à ce qu'il paraît, que grâce à cette odieuse machination, il a détrôné le chef de l'État et l'administration de la régie ! Voyez où mène l'amour des collections et du rangement! un ami de vingt ans n'a pas eu pitié de mes angoisses et il m'a sacrifié à son ardeur d'étiquetage et à sa passion de cataloguage !

Je compte bien que l'administration des Bâtiments civils ne lira pas ces quelques pages! elle pourrait m'accuser d'avoir mauvais caractère et de ne pas me taire sans murmurer. Elle aurait tort; la preuve d'un bon caractère est justement de faire à contre-cœur ce que l'on vous impose! c'est là qu'est le mérite! car si j'installais avec entrain les livres de Nuitter, je serais bien

mal venu à me plaindre. Après tout, c'est peut-être moi qui me trompe : en leur faisant de belles reliures les livres sont assez décoratifs, et si la commission du colportage n'est pas trop chicanière sur le choix, on pourra trouver peut-être là un agréable passe-temps pendant les entr'actes. Tenez, il y a dans la collection un petit opéra comique de Grétry, *la Rosine républicaine ou le Curé sans-culotte* que je recommande aux amis de la douce gaieté....

DES DEVIS ET DES DÉPENSES

Jusqu'à ce jour l'Opéra a coûté environ trente-cinq millions et demi; lorsque j'aurai terminé les quelques travaux qui restent encore à faire : salle circulaire du restaurant avec son entrée, bibliothèque nouvelle et aménagement de diverses pièces jadis destinées au service du chef de l'État, la dépense totale, en nombre rond, sera de TRENTE-SIX MILLIONS.

Trente-six millions! Voilà une grosse somme, n'est-ce pas? Mais j'espère que vous verrez tout à l'heure qu'elle aurait pu être bien plus forte sans que, pour cela, je méritasse d'être accusé de gaspillage. De fait, dans le public, ce n'est pas cette somme que l'on donne habituellement comme prix de revient : c'est toujours au moins cinquante ou soixante millions que l'on se plaît à annoncer, et de temps en temps on va jusqu'au double! Il y a dans cette exagération d'appréciation comme une sorte de compliment tacite qui m'est adressé; car l'espèce de blâme que l'on semble m'infliger équivaut à un éloge, le monument paraissant ainsi représenter une valeur pécuniaire bien plus grande que celle qu'il a réellement.

Je sais bien que si l'on suivait le raisonnement de quelques critiques se croyant experts en A+B, on

arriverait à une somme bien plus forte encore que celle qui se promène dans le monde, en comptant, ainsi que ces calculateurs étonnants, les intérêts accumulés depuis le commencement des travaux ; mais, avec ces ystème-là, tous les monuments construits depuis un siècle seulement représenteraient une bien jolie somme ! Une simple borne, qui aurait coûté vingt sous au temps des Pharaons, reviendrait maintenant à quelques millions de milliards, et l'on ne trouverait pas au fond des mers assez de grains de sable pour égaler l'accumulation des intérêts du premier caillou que notre premier père a dû payer au premier vendeur de son premier pantalon ! C'est égal, c'était là une jolie idée ; et dire qu'un *brave* journal a fait ce calcul-là, pendant un mois de suite !

On a encore ajouté aux dépenses du nouvel Opéra toutes celles qui se rapportaient aux travaux des abords ; on a supputé tout ce que coûtait le nouveau quartier et l'on a mis cette somme à mon passif ; l'avenue de l'Opéra même a été enveloppée dans ce calcul fantaisiste, et je ne vois pas pourquoi, pendant qu'on était en train de si bien faire les choses, on ne pensait pas à me faire payer Paris tout entier, ce à quoi du reste je n'aurais eu garde de m'opposer ; mais en laissant de côté ces petites joyeusetés assez perfides, il est positif que les neuf dixièmes des gens veulent à toute force ajouter au prix de la construction le prix du terrain sur lequel elle est bâtie. A première vue cela paraît assez raisonnable, et pourtant ce n'est que spécieux : le terrain du nouvel Opéra n'a en somme rien coûté du tout à l'État et les onze millions dont on l'a chargé ne sont en réalité que fictifs. Le domaine n'a pas, à proprement parler, acheté

et payé ce terrain ; il l'a échangé avec la ville contre d'autres terrains : Trocadéro, Luxembourg, etc., sans compter la revente des terrains de l'ancien Opéra. L'État a changé ses valeurs de titre ; mais il n'a rien déboursé pour cela ; au lieu d'être propriétaire d'un côté, il l'est devenu d'un autre ; au lieu d'avoir du 3 o/o il a des actions de la Banque et je ne trouve pas qu'il ait fait une si mauvaise affaire.

Il me semble vraiment puéril de discuter une telle question et je ne comprends guère comment les soi-disants économistes ou même les gens simplement raisonnables se sont laissés aller à partager cette grosse erreur qu'un changement d'emplacement devenait une charge pour l'État. Parce qu'on change ses gros sous en louis d'or, ce n'est pas une raison pour que cette opération vous appauvrisse, et c'est la base de tout commerce que de vendre ou de céder une valeur pour en acquérir une autre : l'échange est la loi fondamentale de toute transaction et, quand elle est équitable, personne n'a à s'en plaindre.

Oh ! je sais bien que vous allez me dire que l'État aurait bien pu vendre les terrains qui ne lui servaient plus et garder ensuite l'argent dans sa caisse. Parfaitement, et je ne sais ce qui s'oppose à ce que la ville de Paris ne vende pas toutes ses places, toutes ses rues et tous ses jardins, et à ce que l'État fasse monnaie avec ses monuments. Après tout il ne faut pas trop rire de cette idée, puisqu'au conseil municipal un de nos édiles s'est déjà avisé de demander que l'on mît en vente toutes les églises parisiennes ou tout au moins qu'on les mît en location, afin de les affermer contre bon argent comptant

à quelque maraîcher ou à quelque entrepreneur de skating-ring !

Mais pourquoi s'arrêter là pendant que l'on y est ? Je vendrais tout, et musée et bibliothèque, et forêts et rivières et même tous les habitants par-dessus le marché ! Quelle belle rentrée on ferait là !

En tout cas, je demande qu'on ne me fasse pas un crime de la valeur du terrain sur lequel j'ai construit, sinon j'aurais demandé que le monument fût bâti dans les steppes de l'Amérique, là où, je suppose, le terrain est moins cher qu'au boulevard des Capucines.

Si je n'ai encore convaincu personne, ce qui est possible, car mes raisonnements ne portent pas de cravate blanche, au moins laissez-moi vous affirmer que l'échange du terrain s'est fait en dehors de moi et que je n'en ai pas mis l'argent dans ma poche.

Maintenant, comme, après tout, les trafics de terrains se sont faits entre le domaine de l'État et la ville, si vous trouvez que l'échange a été mal fait, prenez-vous-en au Ministre, au Préfet et à la Chambre, qui a ratifié les opérations ; mais, pour l'amour de Dieu ! ne grossissez pas les dépenses de l'Opéra avec ces onze millions qui n'ont pas été payés et qui vaudraient déjà le double à présent, si l'on démolissait l'Opéra pour en faire des cafés et des hôtels garnis ! Ne dites donc plus que l'Opéra a coûté soixante millions, ni même quarante-sept, puisque cela est faux, et dites seulement qu'il n'en a coûté que trente-six, c'est-à-dire vingt sous par chaque habitant, soit à peu près un gros sou par an et par personne. Oui, monsieur, un gros sou, ni plus ni moins, par année, et il n'y a vraiment pas tant de quoi se récrier si votre

contingent atteint à peine la valeur du pourboire que vous donnez si souvent au garçon de café.

Néanmoins, si petite que soit la somme, je ne vous conteste pas le droit de me demander compte de la façon dont j'ai dépensé votre argent, et je pressens déjà que vous allez me poser deux questions importantes. Pourquoi a-t-on déclaré à la Chambre que l'Opéra ne devait coûter que quinze millions, et n'aurait-on pas pu faire l'Opéra en dépensant moitié moins? Ces petites questions-là, je vous assure, ne sont pas toutes nouvelles, et quant à ce qui touche la seconde, elle m'a bien été posée une vingtaine de fois par l'administration, à laquelle j'ai dû répondre presque continuellement pendant tout le temps de l'exécution de l'Opéra. Si je vous montre que je ne suis pour rien dans la déclaration de la première somme, et si je vous prouve que l'Opéra a été construit avec une économie continue, il me semble que j'aurai répondu à vos deux questions, et qu'enfin la légende qui s'est faite sur ma prodigalité devra prendre fin : mais de cela je ne suis pas sûr, pourtant! J'aurai beau démontrer que l'Opéra ne coûte pas trop cher, au contraire ; je sens que je lutterai en vain contre la tradition qui s'est déjà formée d'une façon si injuste et pourtant si persistante! Du reste, cela n'a plus grande importance maintenant, et j'ai même dans l'idée qu'à l'avenir on augmentera encore le chiffre de la dépense, non pas cette fois en marque de blâme, mais au contraire par amour-propre. Songez donc! s'il venait à se construire n'importe où un autre théâtre qui coûterait cinquante millions! quelle humiliation pour la France! Le nouveau théâtre revenant plus cher que l'Opéra, ne serait-ce pas à dire qu'il est bien supérieur?

Pour les trois quarts des gens on n'estime guère que ce qui coûte cher, et si les pommes de terre étaient cotées à plus haut prix que les truffes, celles-ci seraient abandonnées à leurs chasseurs naturels. Donc, dans cent ans, on cachera le chiffre de trente-six millions comme on cache de son mieux un habit râpé et l'on renchérira sur la dépense de l'Opéra, afin de faire croire aux étrangers que c'est un chef-d'œuvre. Puissent-ils le croire, sans cela! mais, pour l'instant, je suis devant mes juges, jurant de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité, et il faut me pardonner si je démontre, si je prouve que, loin d'avoir gaspillé l'argent, j'ai toujours tenu fort serrés les cordons de la bourse de l'État. Ne m'en veuillez donc pas si je découvre quelques misères, et gardez-vous bien de dire à tous que je ne dépasse pas mes devis; je perdrais à cela la plus grande partie de ma réputation.

Il est bien délicat de toucher à la première question, maintenant que ceux-là sont tous morts qui ont engagé l'affaire devant les Chambres; ce serait comme une petite lâcheté que je commettrais en laissant à ces hommes, qui m'ont toujours aidé et soutenu, la responsabilité totale de l'engagement. Ils se sont trompés de bonne foi et n'ont rien affirmé dont ils ne se crussent certains.

Je puis dire néanmoins que le concours de l'Opéra (le second concours, j'entends) a été fait sans demande de devis, l'administration sachant fort bien que, dans un monument de cette importance, un devis sérieux ne peut se faire en quelques semaines. De plus, comme le programme était le même pour tous les concurrents, que le terrain était aussi naturellement le même, et que le prix du mètre superficiel de l'un des projets devait

sensiblement égaler le prix du mètre superficiel des autres, ce n'est pas sur le devis que l'on aurait pu juger, puisque ces devis auraient été quasi fictifs, et il devenait plus loyal et plus pratique de se préoccuper pour le jugement de la seule valeur relative des projets du concours. Je n'ai pas à dire le bonheur que j'éprouvai d'être choisi à l'unanimité parmi mes concurrents! Cela va de soi, et je serais bien sot de le cacher; mais je puis dire seulement que mon projet était celui qui occupait le moins de surface, et que dès lors il était à présumer qu'il serait le moins cher à construire. Je ne pense pas pourtant que ce soit cette condition qui ait influé sur le jugement, et je préfère croire que le jury avait reconnu au projet d'autres qualités que celle d'une surface relativement restreinte.

Le jugement était donc terminé; on voulait faire commencer rapidement les travaux et demander aux Chambres les crédits nécessaires; mais, pour cela, il fallait un devis; cela ne pouvait se rédiger du jour au lendemain. On prit donc comme base un projet dressé jadis par mon prédécesseur à l'Opéra, M. Rohaut de Fleury, et on s'empara des chiffres de son ancien devis comme point de départ pour celui de l'Opéra nouveau; mais il n'y avait pourtant aucune parité entre les deux projets, je parle comme dimensions; la surface de celui-ci était double de celle de celui-là, le cube était presque quadruple. Pourtant il fallait arriver à la Chambre. On (je dis *on* et non pas *je*), on fit un devis sommaire s'élevant à 15 millions, et le lendemain il fut présenté aux bureaux comme pouvant servir de base aux nouvelles opérations.

Ce chiffre fut donc déclaré aux Chambres; celles-ci

le trouvèrent déjà élevé ; les rares opposants de l'époque l'attaquèrent en insinuant qu'il ne suffirait pas ; de sorte que, pour rassurer l'assemblée, et entraîné lui-même dans son discours, le haut personnage qui représentait le gouvernement déclara formellement que la dépense ne dépasserait pas les 15 millions demandés. La Chambre vota, et je restai avec ce chiffre illusoire, contre lequel il a fallu me débattre pendant quinze ans !

Je répète encore que l'administration des bâtiments civils croyait, à peu de chose près, à l'exactitude de la somme demandée par elle, et que, lorsque le devis réel fut rédigé, elle fut aussi effrayée que moi de la différence de la somme déclarée avec celle qu'il faudrait avouer plus tard. Quoi qu'il en soit, les 15 millions restèrent paroles d'Évangile, et on ne se fit pas faute de me les rappeler souvent !

Lorsque tout cela fut entamé, lorsque les projets furent assez étudiés pour permettre l'établissement d'un devis réel et exact, je me mis à l'œuvre, et, avec le concours de deux vérificateurs expérimentés, dont l'un faisait partie de l'Administration et remplissait ainsi quasi l'office de contrôleur, je rédigeai ce devis. Il fallut près de trois mois pour mener ce travail à bonne fin ; mais au moins on pouvait être certain que la besogne avait été faite en conscience, et que l'on ne serait pas trompé sur les prévisions. Or le chiffre de ce devis s'élevait à 29 millions, non compris l'ameublement et la machinerie théâtrale, que l'on pouvait estimer alors à environ 4 millions, et qui, de fait, en ont atteint 5. Cela mettait donc la somme totale à 33 millions. 33 millions ! Voilà donc le chiffre exact de mes prévisions, le chiffre

réel qu'il aurait fallu accepter et qui, en résumé, a été celui de la somme dépensée. Je dis : celui de la somme dépensée, parce que, depuis la rédaction du devis, de nouvelles demandes ont été formulées et de nouveaux incidents sont survenus, qui, à eux seuls, ont exigé plus de 4 millions. D'abord, la lenteur première des travaux, qui a augmenté les frais généraux ; puis, après l'incendie de l'ancien Opéra, la rapidité excessive de ces mêmes travaux, qui, se faisant jour et nuit, ont amené des plus-values importantes ; puis l'agrandissement du terrain primitivement donné du côté du boulevard Haussmann et qui a augmenté de 200 mètres la surface à construire ; puis la rampe douce devant servir à l'empereur et qui a été réclamée par la suite, de même que l'exhaussement de l'attique, ainsi que je l'ai dit en parlant de la façade ; puis l'occupation du monument pendant la guerre et la Commune, ce qui n'a pas été une cause minime de dégradation ; puis l'établissement de la balustrade extérieure ; puis enfin mille autres modifications ou augmentations de diverses natures, demandées par les uns ou par les autres, sans compter les suppléments imprévus qui se sont manifestés par suite de la difficulté d'asseoir les fondations sur un sol baigné par les eaux, et qui ont exigé sept mois consécutifs d'épuisement de jour et de nuit. Tout cela ne pouvait faire partie du devis, puisque ce n'est venu qu'après coup ; de sorte que le chiffre présenté de 33 millions était parfaitement exact et qu'il s'élevait naturellement à 37 millions, en y comprenant les nouveaux travaux que je viens d'énumérer. Il est donc arrivé ceci : c'est que, quoi qu'on en dise, quoi qu'on en pense, je suis resté *au-dessous* de mes premières prévisions,

puisque je n'ai dépensé que 36 millions, là où il devait en être dépensé 37!

Je n'ai donc pas dépassé mes devis, au contraire, et je tenais assez à faire cette petite déclaration; mais, hélas! ce devis présenté a jeté l'épouvante dans les bureaux du ministère, et, au milieu de cet effarement, j'ai été sommé de modifier mes prévisions et de ramener les dépenses à un chiffre moins élevé.

On n'avait guère d'autres bonnes raisons à me donner que celle-ci : « La Chambre n'approuvera pas une telle dépense » (elle en a pourtant approuvé bien d'autres!) et chacun se mit la tête sous l'aile afin de ne pas voir l'épouvantail, et de ci comme de là ce fut à qui prendrait les ciseaux pour tailler dans ce malheureux devis, si honnête pourtant, si véridique, mais si effrayant!

Épouvanté moi-même de ma sincérité, je fis comme tout le monde, et, espérant que je me trompais, je prêtai les mains au sacrifice et tranchai dans les millions, sinon avec entrain, au moins avec résignation. Je coupai, le conseil des bâtiments civils coupa, le directeur, les chefs de bureau, les vérificateurs coupèrent; mais cela ne satisfit pas l'administration; je proposai de faire un nouveau projet, plus petit, plus modeste; cela fut rejeté avec horreur; je n'avais pas le droit, non plus que le ministre, de rien modifier au projet adopté par le jury; il fallait ce projet tel quel; mais il fallait seulement qu'il coûtât moins cher, et nous voilà de nouveau rognant à droite, rognant à gauche, et arrivant à un devis de 25 millions, tout compris, qui n'avait plus guère le sens commun, mais que l'on s'évertuait pourtant encore à diminuer. Dame! je refusai, on se fâcha; je refis des chiffres;

augmentant un jour, diminuant le lendemain et me lamentant sur tous les tons de l'impossibilité dans laquelle on me mettait; je fis ainsi sept devis différents! mais les demandes augmentaient peu à peu, et, par toutes les bonnes raisons possibles (elles ne manquaient pas), je montrais qu'il fallait bien en revenir au premier chiffre. On m'écouta davantage; on vit qu'en somme je ne pouvais pas faire que deux et deux fissent trois; la Chambre adopta graduellement les devis successifs, et, tant bien que mal, après une lutte de douze ans, je suis arrivé à mes fins, c'est-à-dire à revenir au devis primitif, le seul juste, loyal et sincère.

Ce n'est pas qu'en secret je n'aie souvent espéré de diminuer les dépenses. J'ai tellement eu ce point de mire devant les yeux, que je me figurais parfois que je triompherais des difficultés. Par des prodiges d'économie, par des conférences, des rapports, des mémoires, j'arrivais par moments à diminuer de beaucoup les dépenses prévues; mais les travaux supplémentaires dont j'ai parlé ci-dessus venaient me prendre à la gorge, et une seule de ces opérations imposées suffisait pour mettre à néant ces économies si rudement gagnées!

Je n'étais pas seul à plaindre cependant; le ministre et le directeur des Bâtiments civils, responsables de mes opérations devant les Chambres, étaient encore plus préoccupés que moi; il leur semblait que je les menais avec moi aux abîmes; ce n'était qu'avec des peines infinies que je pouvais arracher mes autorisations. Chaque trimestre, chaque mois, chaque jour même, il me fallait indiquer la situation pécuniaire, revoir les devis et me défendre de mille façons. J'ai fait passer de bien

cruels moments à mon cher ami de Cardaillac, mon directeur, qui, bien au courant de toutes les choses du bâtiment, savait fort bien que je me débattais contre l'impossible, par suite d'une entrée en matière mal emmanchée. Il ne pouvait pourtant faire autrement que de me demander des réductions; mais il était fort heureux, quand, résistant à ces demandes officielles, je pouvais montrer, non pas à lui, qui savait la situation, mais aux autres, que je ne cherchais pas seulement à faire de l'art, mais bien encore que ma préoccupation était d'arriver à construire un monument dans les meilleures conditions de bon marché possible.

Ce fut, il faut le reconnaître, une dure besogne que ce combat de chaque jour dans lequel je devais gagner pied à pied quelques billets de mille francs! ce fut aussi pour l'administration une immense préoccupation que de faire arriver le travail à maturité sans erreur, sans gaspillage et avec la conviction que chacun faisait son devoir. La déclaration première faite à la Chambre et que quelques-uns n'avaient garde d'oublier venait à tout instant se dresser devant nos yeux en disant : Tu n'iras pas plus loin! comme s'il était possible en somme de nourrir les gens sans leur donner à manger !

Ce qui est vrai, c'est que, tandis que quelques clabaudeurs supputaient les millions dépensés en les quadruplant, l'administration, qui avait sur moi son contrôle quotidien, s'est rendue à toutes mes raisons, et, après avoir fait vis-à-vis de moi son devoir officiel en me demandant compte de toutes mes opérations, se constituait ensuite mon défenseur dévoué pour faire valoir à la Chambre ou à la commission du budget les motifs qui m'absolvaient;

je dirai plus, qui témoignaient de mes préoccupations constantes à ménager les ressources que j'avais entre les mains.

Tenez, bien que ce soit un peu long et un peu fastidieux à lire, je veux vous donner connaissance de l'un de ces grands rapports que je faisais si souvent au ministre sur cette question d'économie! Ce rapport n'est pas nouveau, il est de juin 1866 ; je le choisis à cette date afin de montrer que dix ans avant l'achèvement des travaux, j'étais déjà dans cette énervante situation qui a duré si longtemps, mais qui, je le jure, ne se renouvellera plus pour moi; car je suis absolument résolu à ne plus faire de concessions sur les chiffres de mes devis actuels, quitte à rester les bras croisés si l'on trouve mes évaluations trop exagérées. L'administration et moi avons payé de quinze années d'ennuis et même de souffrances le mauvais début d'une affaire, non pas seulement parce que l'argent faisait défaut, mais encore parce que la construction du monument a pris un certain caractère politique et que la presse en a beaucoup trop parlé, sinon pour mon amour-propre, au moins pour ma tranquillité.

Quoi qu'il en soit, je transcris ce long rapport : lisez et jugez.

A S. EXC. MONSIEUR LE MARÉCHAL DE FRANCE

MINISTRE DE LA MAISON DE L'EMPEREUR ET DES BEAUX-ARTS

« Monsieur le Ministre,

« Votre Excellence a de nouveau appelé mon attention sur les dépenses du nouvel Opéra; elle m'a en outre demandé de lui faire connaître la répartition, par nature d'ouvrages, des crédits votés pour cette année, et l'époque de l'achèvement probable des travaux.

« J'ai l'honneur, Monsieur le Ministre, de répondre à ces diverses communications.

I

DEVIS ET DÉPENSES

« Cette importante question des dépenses s'est déjà souvent présentée, et souvent aussi j'ai dû informer Votre Excellence des efforts constants que je faisais pour me conformer à ses instructions. Depuis quatre ans, je cherche à prouver par des faits et par des chiffres que, si j'ai le désir de faire bien, j'ai le désir non moins grand de faire économiquement. Il me paraîtrait donc inutile de revenir encore sur cette question, qui doit forcément amener des redites, si je ne croyais devoir dissiper tous les doutes que l'on peut émettre à ce sujet. J'espère

arriver facilement à ce résultat; il me suffit pour cela d'être sincère et véridique.

« Les causes principales qui influent sur les dépenses affectées à la construction des édifices sont : 1° la grandeur et la masse du monument; 2° le choix et l'emploi des matériaux, et 3° le plus ou moins de richesse décorative apportée à l'ornementation. Je vais examiner chacune de ces causes, et indiquer la part qui peut incomber à chacune d'elles dans les dépenses du nouvel Opéra.

1° Dimensions des édifices.

« Si un monument occupe par ses constructions une surface de 10,000 mètres, et qu'un autre monument de même nature et de construction analogue n'occupe qu'une superficie de 1,000 mètres, à coup sûr, le premier coûtera plus cher que le second.

« Si, de deux monuments de même surface, l'un atteint une hauteur double ou triple de l'autre, ce dernier coûtera plus cher que le premier.

« Voilà une vérité assez naïve, mais certainement indiscutable et qui mène à ce principe, si simple qu'on hésite à l'exprimer : *Les dépenses occasionnées par la construction d'un édifice sont en raison directe du cube total enveloppé par la construction.*

« Si donc un terrain est déterminé, si les grandes dimensions sont imposées, et si un architecte est parvenu à rendre le prix de revient du mètre superficiel ou du mètre cube moins élevé que les prix de revient de constructions identiques ou analogues, cet architecte a fait

tout ce qui était en son pouvoir pour diminuer les dépenses. Si cependant dans ce cas ces dépenses présentent encore un chiffre important, on ne peut en accuser que les exigences du programme, les dimensions de l'édifice, mais non pas l'imprévoyance de l'architecte.

« Qu'est-il arrivé pour l'Opéra? Un terrain a été donné, puis on a rédigé un programme officiel qui fixait le nombre et la dimension des pièces ; la contenance de la salle a été indiquée ; puis une commission spéciale, nommée par Votre Excellence, a adopté et contrôlé les dimensions du vaisseau de la scène.

« Il fallait donc tenir compte d'un programme rédigé, et agencer tous les services en leur donnant à chacun l'espace requis. C'est ce qui a été fait; pas un seul des articles du programme n'a été évincé et ses mille et une prescriptions ont été rigoureusement suivies. Mais ce n'était pas tout cependant que de disposer tout cet ensemble d'une manière convenable; il fallait surtout le faire sans perdre de place et en employant utilement tout le terrain ; or je puis affirmer que sur les 60,000 mètres environ occupés par tous les étages de l'édifice, c'est à peine si l'on trouverait 100 mètres de surface inutile. Tout a un but, une destination ; tout sert, soit aux pièces soit aux communications soit à la construction soit à la décoration. — C'est cette condensation des services, c'est cette utilisation complète de l'espace, qui m'a permis de ne pas employer tout le terrain mis à ma disposition. Au lieu de 15,200 mètres dont il m'était loisible de disposer, je n'ai employé qu'environ 11,000 mètres. Cette grande économie de terrain a amené une grande économie de dépenses. Si le terrain avait servi en entier,

le cube des constructions aurait été augmenté de près de moitié et les dépenses eussent naturellement été bien plus élevées qu'elles ne le seront réellement.

« Cette économie considérable que l'on ne soupçonne pas, qui passe inaperçue, que l'on n'a jamais signalée, n'en est pas moins réelle. Elle atteste que dès l'origine du concours, et pour faciliter la réalisation de l'œuvre projetée, je cherchais déjà les moyens de réduire les dépenses. Quant au prix de revient du mètre de construction, il résulte, d'après les documents qu'il y a deux ans environ j'ai soumis à Votre Excellence et que l'on peut encore consulter, que de tous les monuments construits à Paris depuis le commencement du siècle, l'Opéra est celui dont le mètre cube coûte le moins cher[1].

« De cela il découle que le nouvel Opéra emploie le moins de surface possible; que, malgré la condensation des services et les exigences d'art qui se rencontrent dans un tel monument, il coûtera moins cher proportionnellement que tous les édifices dignes de ce nom, élevés à Paris; et que si, malgré ces réductions d'espace

1. Je donne seulement ici le résultat de ce tableau en supprimant les monuments construits en même temps, à peu près, que l'Opéra; on comprendra cette réserve.

Les prix des monuments sont ceux qu'il aurait fallu payer en 1866; la plus-value est exactement comptée sur les diverses séries de prix.

		fr.	
Le mètre cube du nouvel Opéra, *tout compris*, revient à. . .		83 fr.	60
—	du Palais du Conseil d'État.	84	10
—	la Madeleine	150	»
—	la Bourse	83	80
—	le Panthéon	115	60
—	l'Hôtel de Ville (agrandissement)	111	20

Dans les prix de revient de ces monuments le mobilier n'est pas compris; il est compris à l'Opéra.

et de prix, il faut encore dépenser une grosse somme pour le terminer, cela tient seulement à ses dimensions énormes en profondeur, en hauteur et en surface. C'est la conséquence du principe cité plus haut; et si, comme j'en suis convaincu, je démontre par des faits que l'emploi des matériaux et la richesse décorative ne dépassent pas la limite des convenances architecturales, il ne restera comme cause unique et indiscutable que la grandeur du monument, grandeur qui découle du programme et de la destination, qui ne peut être diminuée et qui dégage complétement, sur ce point, la responsabilité de l'architecte.

2° *Emploi des matériaux.*

« Cette seconde question est tout à fait du ressort de l'architecte; c'est lui qui choisit et dispose les matériaux et qui, par ce choix et cet emploi, peut modifier beaucoup les dépenses affectées aux constructions. Il importe, quant à ce qui regarde l'Opéra, que Votre Excellence soit complétement renseignée à ce sujet. Quelques allégations pouvant laisser supposer que j'ai cédé à un certain entraînement dans la mise en œuvre des matériaux, il est de mon devoir, tout autant que de mon droit, de donner à l'administration non-seulement des explications précises, mais encore de lui donner les moyens, si elle le juge à propos, de réfuter, par des faits indiscutables, toutes les opinions erronées qui pourraient s'égarer sur ce point.

« Les matériaux principaux employés dans la construction sont : les pierres, les moellons et les briques,

le fer, le bois, le zinc, le plomb, puis les marbres, les bronzes et autres matières de choix.

« Avant d'examiner chacune de ces parties et de montrer l'emploi qui en a été fait au Nouvel Opéra, je dois inscrire ce principe, qu'il est inutile de prouver :

« *Tous les matériaux de construction proprement dits doivent avoir les qualités nécessaires pour leur emploi : c'est-à-dire la solidité et la durée.*

« (La beauté des matériaux est une condition artistique que j'examinerai plus tard.) Ainsi, il faut qu'un mur puisse se porter lui-même, et puisse porter aussi les planchers, les voûtes ou les combles qu'il soutient. Il faut que les planchers ou les combles soient assez forts pour se supporter eux-mêmes et pour supporter le poids des habitants, des meubles ou de la couverture. Supporter et résister, c'est le but des points d'appui et des surfaces de liaison. Quant à la durée, toutes les fois qu'un édifice est élevé de manière à n'être pas provisoire, il ne doit pas être permis de lui assigner une durée limitée, il faut le construire comme s'il ne devait jamais être détruit.

Emploi de la pierre et des matériaux de petit appareil.

« J'ai employé à l'Opéra des moellons, de la brique, de la meulière, de la pierre tendre et de la pierre dure. La meulière, la brique ou le moellon ont été employés toutes les fois que les voûtes ou les murs ne devaient pas rester apparents ; comme ces matériaux sont ceux qui coûtent le moins cher, il n'y a pas à en défendre

l'emploi, car il est évident que là où ils sont, là est aussi l'économie la plus grande.

« La pierre a été employée toutes les fois que les murs ou voûtes devaient rester apparents. Lorsque, dans ce cas, c'est la pierre tendre de Vergelé qui a servi, il est également évident que cette pierre étant la moins coûteuse de toutes, la plus grande économie a dû résulter de son emploi, à moins toutefois que, tout en n'abusant pas de la qualité des matériaux, il n'y eût abus sur la quantité.

« Mais il n'en a pas été ainsi. Je n'ai donné aux murs et aux points d'appui que les dimensions strictement nécessaires pour leur office, et chacun d'eux a été rigou-

TA

TABLEAU COMPARATIF DES ÉPA

NOTA. — *Le rapport des murs avec les cubes de construction est surtout celui qu'il est important de consi*
bien qu'intéressante,

ÉDIFICES.	HAUTEUR des murs des façades.	ÉPAISSEUR des murs des façades latérales.	SURFACE TOT des constructio
Nouvel Opéra	22m.	0m,975	11.237m,7
Théâtre de l'Odéon	14	0 970	1.886
Théâtre de Marseille	19	1 »	1.921
Théâtre de la Scala (Milan)	18 30	1 05	3.616
Grand-Théâtre de Bordeaux	18 50	1 08	3.776
Grand-Théâtre de Munich	id.	1 15	4.522
Théâtre Carlo-Felice (Gênes)	id.	1 30	3.988
Grand-Théâtre de Saint-Pétersbourg	id.	1 35	4.559
Grand-Théâtre de Parme	id.	1 40	3.264
Théâtre Alexandra (Saint-Pétersbourg)	23 »	1 50	4.018
Théâtre de Versailles	20 »	1 70	2.119
Théâtre d'Oriente (Madrid)	id.	1 80	5.880
Nouveau Théâtre de Berlin	15 »	1 80	3.317
Grand-Théâtre de Turin	13 »	1 90	3.676 5
Théâtre Saint-Charles (Naples)	15 »	2 »	3.334
Opéra de Vienne	16 »	2 05	1.283 4
Opéra de Berlin	13 »	2 50	1.891 8

La moyenne des rapports des murs avec les cubes de construction est de 1,857, en supposant 1,00 p
moins épais que

reusement calculé d'après la charge qu'il avait à supporter, sauf, bien entendu, une partie d'imprévu qui selon les cas pouvait varier d'un tiers à un dixième.

« Au surplus, Votre Excellence se rappelle sans doute qu'il y a deux ans, je lui ai adressé un tableau comparatif des épaisseurs des murs du nouvel Opéra, et des épaisseurs des murs d'un grand nombre de théâtres d'Europe. Elle a pu voir dans ce tableau que l'épaisseur moyenne donnée aux murs de l'Opéra était environ *la moitié* de celle donnée aux autres théâtres. Ce résultat est assez concluant pour qu'il soit inutile d'insister de nouveau sur ce point[1]. Je me borne donc à affirmer encore

1. Je donne ici ce tableau dressé en 1864.

...ES ...URS DE DIVERS THÉATRES EXÉCUTÉS

...et, ...n conçoit que la hauteur d'un édifice influe sur l'épaisseur des murs, et que la comparaison des surfaces, ...nc... nte comme celle des cubes.

...BES TOTAUX des ...nstructions.	SURFACE de la totalité des murs.	RAPPORT des surfaces des murs avec les surfaces totales des constructions.	RAPPORT des surfaces des murs avec 100 mètres cubes de construction.	RAPPORT des diverses proportions avec les cubes de construction, le nouvel Opéra étant 1.
...3.666m	1.665m	0m,148	0m,388	1m
...200	261 20	0 139	0 886	2 29
....703	320 64	0 167	0 555	1 44
»	475 50	0 131	» »	» »
....742	503 54	0 133	0 468	1 20
....480	829 18	0 183	0 640	1 65
....132	617 80	0 155	0 616	1 59
....288	786 40	0 172	0 684	1 76
»	469 83	0 144	» »	» »
8.576	545 88	0 135	0 425	1 09
5.787 80	369 83	0 174	0 576	1 48
»	1.394 90	0 237	» »	» »
6.014 50	676 92	0 204	0 784	2 02
2.942 »	818 80	0 223	0 796	2 05
»	680 20	0 204	» »	» »
6.534 »	240 58	0 187	0 907	2 33
5.000 »	460 85	0 248	1 316	3 39

...uv... Opéra, c'est-à-dire que les murs du nouvel Opéra peuvent être considérés comme étant de moitié ...s a...res théâtres.

que, sauf quelques parties décoratives, tous les murs de l'Opéra n'ont que l'épaisseur indispensable.

« Si donc les matériaux employés sont les moins chers, si leur cube est aussi restreint que possible, on doit sans hésiter reconnaîre que, quant à ce qui se rapporte à la brique, au moellon ou à la pierre tendre, l'économie la plus grande a été apportée. Ce premier point admis, voyons ce qui regarde la pierre dure. Sauf la partie du soubassement en pierre de Saint-Ylie, sauf l'emploi de quelques mètres de Reffroy, de Brauvilliers et de Goussainville, toute la pierre dure de l'Opéra vient de la Bourgogne ou de la Lorraine. La pierre de Bourgogne comprend le liais de Larry, le liais de Ravière et la roche d'Anstrude. Le liais de Larry et le liais de Ravière coûtent plus cher que la roche d'Anstrude ; mais à part le mur de la façade, comme ces deux premières pierres, par suite des concessions qu'a faites l'entrepreneur, ont été *partout* assimilées comme prix à la pierre d'Anstrude, c'est ce dernier prix et cette dernière pierre qu'il faut seulement considérer, d'autant plus que dans l'emploi total de la pierre de Bourgogne, l'Anstrude entre au moins pour les trois quarts.

« La roche de Lorraine que j'ai ensuite employée en grande quantité est la roche d'Euville et celle de Lérouville. Ainsi, comme je viens de le dire, sauf quelques pierres de diverses provenances, la roche d'Anstrude et la roche d'Euville sont à peu près les seules pierres dures employées dans la construction de l'Opéra. D'après le principe de solidité exposé plus haut, la première considération qui doit amener au choix d'une pierre est d'abord sa résistance; la question de prix vient immédiatement

après; mais ces deux conditions se complètent et doivent toutes deux intervenir dans le choix. Dans tous les cas, il est utile d'avoir à sa disposition des pierres de diverses résistances. Avec des résistances de 5, 10, 20, 30 et 40 kilogrammes environ par centimètre carré, on peut, sauf les cas particuliers, disposer les matériaux de manière à leur faire produire l'effet le plus utile.

« Au-dessous de 10 à 11 kilogrammes par centimètre carré, on ne trouve que les pierres tendres; les pierres dures, dont je m'occupe maintenant, doivent donc porter les unes de 20 à 30, les autres de 30 à 40.

« Or, l'Euville est dans la première condition, l'Anstrude est dans la seconde; du côté de la résistance et de la solidité, le choix de ces deux pierres peut être approuvé. Ce ne sont pas, il est vrai, les seules pierres de même résistance, et si d'autres avaient les mêmes qualités et coûtaient un prix inférieur, nul doute qu'il ne fallût les employer de préférence. Il est facile de faire cette constatation; il n'y a pour cela qu'à consulter la série de prix de l'année 1861, série de prix qui a été soumissionnée par l'entrepreneur de maçonnerie et dont les prix sont imposés.

« Parmi les pierres dont la résistance est de 35 à 40 kilogrammes par centimètre carré, l'on trouve *seulement* celles-ci :

	Prix du mètre cube en œuvre.
Pierre de Château-Landon	153 fr.
— Saint-Ylie	154
— Vallangoujard	140
— Venderesse	140
Liais de Grimaud.	163

	Prix du mètre cube en œuvre.
Roche de Vaulganne	139 fr.
Liais de Ravière	162
Roche de Laversine	134
— d'Anstrude	132

« Ainsi, de toutes les pierres résistant à 40 kilogrammes, la roche d'Anstrude est celle qui coûte *le moins cher;* le choix était donc indiqué et j'ai fait certes de grandes économies en employant cette pierre au lieu des autres.

« Maintenant, pour les pierres qui ne portent que de 20 à 25 kilogr., quelles sont les pierres que je trouve dans la série et quels sont leurs prix ?

	le mètre cube en œuvre.
Liais de Bagneux	110 à 140 fr.
— d'Arcueil	122
Roche d'Antilly	120
— de Bagneux	120
— de Villers-la-Fosse	126
— de Châtillon	116
— de Crouy	110
— de Goussainville (ne porte que 15)	122
— de Trouville	110
— de Viviers	116
Liais de Conflans	110
— de Conflans-Sainte-Honorine	132
Roche d'Abbaye-du-Val	106

« Les autres pierres portent moins ou ne se trouvent pas en quantité suffisante.

Roche d'Euville	106 fr.
— de Lérouville	100

« Ainsi les roches d'Euville et de Lérouville sont les seules pierres de la résistance demandée qui coûtent 100 et 106 francs.

« J'ai donc choisi ces pierres qui coûtent *moins cher* que les autres et là encore j'ai fait des économies. Je dois dire en outre que les pierres de Bourgogne ou de Lorraine se trouvent en très-grandes masses, sont saines, n'ont ni fils ni moies, et ont en délit une résistance égale à celle qu'elles ont sur leur lit, avantage considérable, qui évite bien des discussions pour la pose et bien des erreurs.

« Donc les beaux matériaux que j'ai employés sont beaux; mais ce sont ceux qui coûtent le moins. C'est une constatation nette et précise qu'il est important de faire connaître à Votre Excellence.

« Mais ce n'est pas tout que d'employer les pierres dures qui coûtent relativement le moins; il faut surtout ne les employer que quand cela est nécessaire. C'est ce que j'ai fait. Toutes les fois que les pierres tendres suffisaient, en ne donnant au mur que l'épaisseur voulue par sa stabilité, j'ai employé des pierres tendres; mais toutes les fois que ces murs, par suite de l'emploi de la pierre tendre, arrivaient à une épaisseur plus grande que celle exigée par la stabilité, j'ai rejeté la pierre tendre et employé la pierre d'Euville, que j'ai délaissée à son tour pour prendre la pierre d'Anstrude, lorsque le mur devenait encore trop épais.

« Certes, il y a dans l'Opéra un grand emploi de pierre dure; les fondations, les rez-de-chaussée, des murs entiers même sont construits en Euville et en Ans-

trude. Eh bien, c'est par l'emploi raisonné de ces pierres dures que je suis parvenu cependant à réduire les dépenses qui auraient été bien plus fortes si j'avais employé des pierres tendres à leur place.

« En mettant en œuvre des matériaux durs qui coûtent 106 et 132 fr., au lieu de matériaux coûtant seulement 68 fr., j'ai économisé des sommes considérables.

« Cela peut paraître un paradoxe; mais il est facile de démontrer que *lorsque les murs d'un édifice s'élèvent très-haut ou ont à supporter une lourde charge, il y a toujours une grande économie à employer les matériaux les plus chers au lieu des matériaux le meilleur marché.* Ce principe devient évident si l'on compare la résistance des matériaux et leur prix de revient, si l'on voit, par exemple, qu'une pierre qui coûte le double d'une autre peut supporter huit fois la charge qui écraserait celle-ci et qu'en somme on peut économiser par ce moyen un cube considérable.

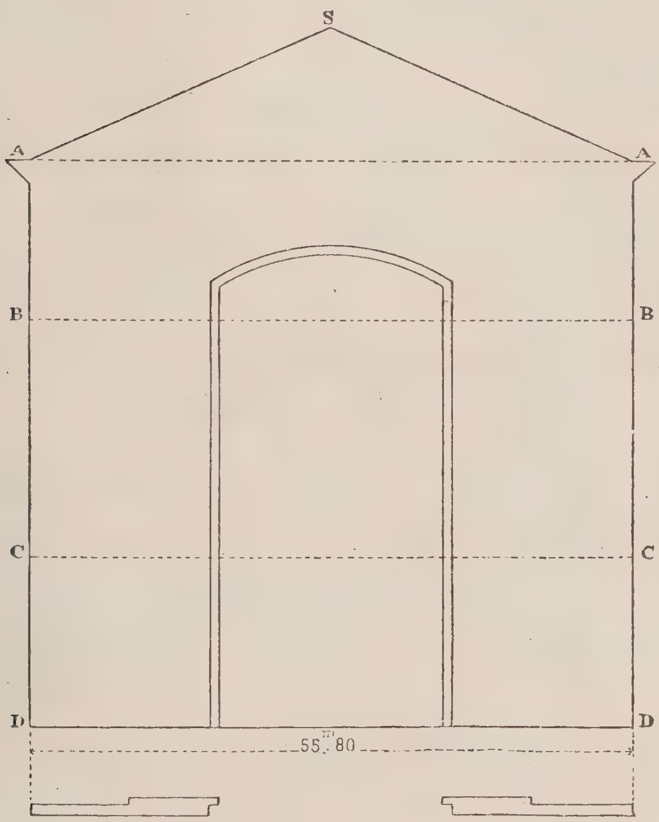
« Au lieu de défendre une thèse si rationnelle, il suffit simplement de montrer, par un exemple pris à l'Opéra, combien les reproches que l'on pourrait me faire sur l'emploi de la pierre dure sont peu fondés.

« Si je m'inquiète fort peu des opinions erronées que le public accueille légèrement, je désire tout au contraire que Votre Excellence soit convaincue de mes efforts, et je suis certain que cet exemple pris sur un mur construit tout en roche, et qui donne prise facile à la critique ignorante, sera la meilleure démonstration du principe que j'ai posé.

« Le mur dont il s'agit est le mur du fond de la

scène. En voici ci-contre la façade sans les baies et le plan à mi-hauteur :

« La partie SAA est construite en banc royal de Conflans.



« La partie AA-BB est construite en roche d'Euville.

« La partie BB-CC est construite aussi en roche d'Euville.

« La partie CC-DD est construite en roche d'Anstrude.

« Voici le détail des poids à supporter par les différentes parties de ce mur :

Poids à supporter en A A.

Comble	Poutres.	215.000$^{k.}$	
	Glissières	9.500	
	Pannes	11.575	
3e gril	Poutres.	10.000	
	Solivage	3.000	
2e gril	Poutres.	24.250	382.925$^{k.}$
	Solivage	6.175	
1er gril	Poutres.	77.260	
	Solivage	13.650	
Poutres du chéneau		6.850	
Solivage		665	
Suspension		5.000	
Couverture 1,020 mètres à 300 kilogrammes			306.000

Poids à supporter par les grils.

3e gril	246^{m},50	à 250$^{k.}$	61.625$^{k.}$	
2e gril	464 »	à 500	232.000	893.625
1er gril	768 50	à 800	600.000	

Poids des planchers des couloirs.

1er plancher	42^{m},50	à 500$^{k.}$	21.250$^{k.}$	
2e —	90 »	à 500	45.000	147.250
3e —	135 »	à 600	81.000	
Cheminées, paratonnerres, chéneaux, chemins, etc, estimés :				125.000
			Total	1.854.800$^{k.}$
Imprévu 1/10				185.200
			Total	2.040.000$^{k.}$
Réservoirs, charge d'eau et construction				90.000

Poids du cube de pierre.

380 mètres cubes à 1,900 kilogrammes	722.000$^{k.}$	792.200
Imprévu 1/10	72.200	
		2.942.200$^{k.}$
Poids total supporté en A A		2.942.200$^{k.}$

Poids supporté en BB.

Poids de AA.		2.942.200k.
Planchers 150 mètres à 500 kilogr. . .	75.000k.	
— 125 — à 600 — . .	75.000	
	150.000k.	165.000
Imprévu 1/10	15.000	
Cube pierre 640m,50 à 2.380 kilogr. . .	1.524.390	1.677.000
Imprévu 1/10	152.610	
		4.766.200k.
Poids total supporté en BB		4.766.200k.

Poids supporté en CC.

Poids de AA et de BB.		4.766.200
Planchers 300m. à 600k.	180.000k.	
— 85 à 600.	51.000	
	231.000k.	254.100
Imprévu 1/10	23.000	
Cube pierre 756m. à 2.380k..	1.800.000	1.980.000
Imprévu 1/10	100.000	
		7.000.300k.
Poids total supporté en CC		7.000.300k.

Poids supporté en DD.

Poids de AA + BB + CC = ...		7.000.300k.
Planchers 200m. à 600k.	120.000k.	
Voûte cube 120 à 2.000	240.000	
Planchers 180 à 600	108.000	
	468.000k.	514.800
Imprévu 1/10	46.800	
Pierre cube 688 mèt. cubes à 2.400 =	2.051.200	2.256.300
Imprévu 1/10	205.120	
Locomobiles, chauffage, machines, tuyaux, etc. . . .		300.000
		10.071.400k.
Poids total supporté en DD		10.071.400k.

« D'après les cotes des plans les surfaces portantes sont de :

en AA	47^{m}	»
en BB	28	10
en CC	31	»
en DD	32	05.

Et en divisant les poids à supporter par les surfaces portantes on obtient les résultats suivants :

en AA	6^{k}.	22
en BB	16	25
en CC	22	58
en DD	30	28.

« Le Vergelé ne portant avec sécurité que 5^{k},3, il a fallu prendre une pierre plus résistante, le Conflans, qui porte environ 8 kilogrammes.

« La roche de la Plaine qui porte 18 à 20 kilogrammes par centimètre carré aurait pu suffire en BB; mais cette roche est remplie de fils, de moies, et, de plus, devient assez difficile à trouver en grande quantité; la hauteur du banc n'étant aussi que de 40 ou 50, il y aurait eu une trop grande quantité de lits, et, par suite, des tassements inégaux; enfin, la différence de prix de cette roche (91 fr.) avec celle d'Euville (106 fr.) n'était pas assez grande pour faire passer sur les inconvénients signalés. J'ai dû choisir la pierre d'Euville qui porte 25 et qui a une hauteur d'assise de 80 centimètres à 1^{m},20.

« En CC cette même roche a été employée.

« En DD j'ai pris de l'Anstrude qui porte environ 35 à 40; il en est résulté ce tableau comparatif :

	Poids à supporter.	Résistance de la pierre.	Nature.
en AA	6k·22	8k·	Conflans.
en BB	16 25	25	Euville.
en CC	22 58	25	Euville.
en DD	30 28	35 à 40k· .	Anstrude.

« En somme, Votre Excellence voit que les matériaux employés pour ce mur n'ont que la résistance nécessaire pour assurer sa solidité et que, loin d'avoir fait abus de la pierre dure et des épaisseurs de mur, j'ai combiné au contraire l'un et l'autre de manière à réduire le cube des matériaux à ses plus petites dimensions possibles.

« Tous les murs en pierre dure de l'Opéra ont été édifiés d'après la méthode que je viens d'exposer pour ce mur de la scène; et partout, je le redis encore, cette pierre dure n'a dépassé le cube rigoureusement exigé que de la quantité nécessaire pour conserver une garantie sur l'imprévu.

« Mais ce mot de pierre dure, de pierre de choix est pour quelques personnes une espèce de synonyme du mot dépense. Pourquoi, m'a-t-il été dit parfois, ne pas employer la pierre tendre, quitte à donner aux murs une épaisseur un peu plus forte? Je ne l'ai pas fait pour deux raisons importantes : l'économie de l'argent et l'économie du terrain, économies immenses qui surpassent de beaucoup les petites prévisions qu'on peut faire à ce sujet!

« Pour le montrer clairement, je vais supposer que le mur dont il vient d'être question doive être bâti en Vergelé, pierre tendre du prix le plus bas. Voyons le résultat : J'ai dit plus haut que le Vergelé porte 5k,3 par centi-

mètre carré; il faut laisser une petite partie pour l'imprévu, et, en prenant 5 kilogrammes pour la résistance du Vergelé, on arrive à la limite de sécurité de la pierre tendre.

« Or, la surface AA devant supporter $6^{k},22$, avec l'épaisseur actuelle du mur qui est de $1^{m},20$, il faudrait pour réduire la charge proportionnelle augmenter l'épaisseur de ce mur dans le rapport de $6^{k},22$ à 5 kilogrammes; il y aura donc pour ce nouveau mur une épaisseur totale de $1^{m},50$ en AA.

« Cette nouvelle épaisseur augmentant nécessairement le cube total et par suite son poids, le cube de la pierre en AA, au lieu d'être de 380 mètres, sera, toujours d'après le même rapport, de 473 mètres, et le poids total de cette nouvelle masse sera, avec le 1/10 d'imprévu, de 870,100 kilogrammes, soit un excédant de 22,100 kilogr. qui devront se répartir sur la surface BB et augmenter d'autant la résistance qu'elle doit avoir. Cette augmentation serait d'environ 1 kilogramme par centimètre carré, ce qui porte la résistance utile en BB à $17^{k},25$. En continuant ce raisonnement, on arrive à des chiffres qui grandissent de plus en plus, il est inutile de le poursuivre ici; je vais seulement mettre sous les yeux de Votre Excellence le tableau qui résume les calculs faits et qui mérite une grande attention par ses résultats inattendus.

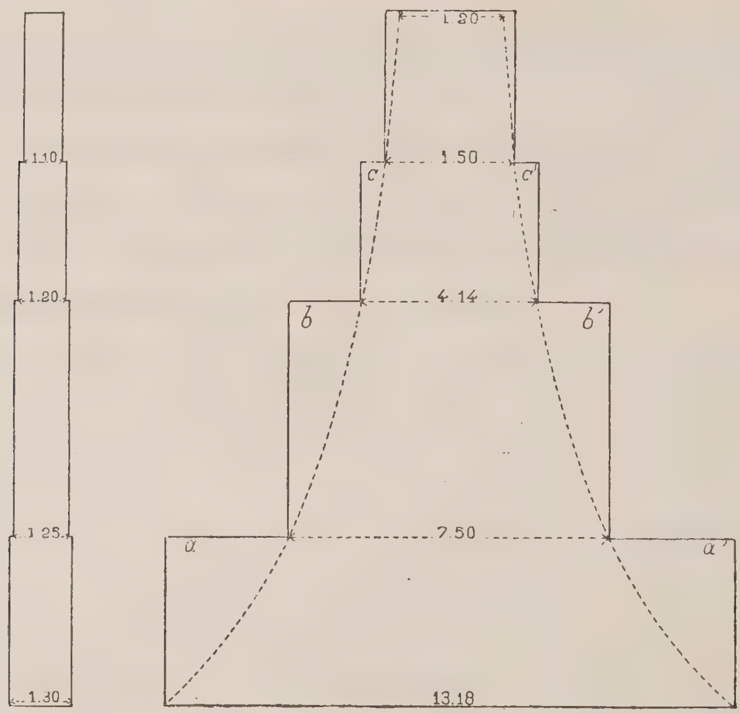
TABLEAU COMPARATIF

DES ÉLÉMENTS D'UN MUR EN PIERRE DURE ET DU MÊME MUR EN PIERRE TENDRE

(Tous les chiffres comprennent le 1/10 d'imprévu).

	MUR EN PIERRE DURE.					MUR EN PIERRE TENDRE.				
	Partie AA.	Partie BB.	Partie CC.	Partie DD.	Ensemble des murs.	Partie AA.	Partie BB.	Partie CC.	Partie DD.	Ensemble des murs.
Cube de pierre employée. . .	418^{mc}	705^{mc}	830^{mc}	750^{mc}	$2,703^{mc}$	413^{mc}	$2,209^{mc}$	$4,536^{mc}$	$7,661^{mc}$	$14,619^{mc}$
Poids du cube de pierre empl. .	$794,200^{k}$	$1,677,000^{k}$	$1,980,000^{k}$	$2,256,300^{k}$	$2,256,300^{k}$	$870,100^{k}$	$3,976,200^{k}$	$8,164,800^{k}$	$13,681,800^{k}$	$13,681,800^{k}$
Poids total à supporter.. . . .	$2,924,000^{k}$	$4,766,200^{k}$	$7,000,300^{k}$	$10,071,400^{k}$	$10,071,400^{k}$	$2,946,300^{k}$	$7,067,000^{k}$	$9,301,120^{k}$	$21,496,900^{k}$	$21,496,900^{k}$
Surf. portantes .	47^{m}	$28^{m},10$	31^{m}	$32^{m},05$	»	$54^{m},92$	$96^{m},95$	186^{m}	$433^{m},50$	»
Poids à supporter par c. carré	$6^{k},22$	$16^{k},25$	$22^{k},58$	$30^{k},28$	»	$6^{k},22$	$17^{k},25$	30^{k}	$50^{k},70$	»
Résistance de la pierre empl., par cent. carré.	8^{k}	25^{k}	25^{k}	35 à 40^{k}	»	5^{k}	5^{k}	5^{k}	5^{k}	»
Épaiss. moyenne du mur. . . .	$1^{m},20$	$1^{m},20$	$1^{m},25$	$1^{m},30$	»	$1^{m},50$	$4^{m},14$	$7^{m},50$	$13^{m},18$	»
Prix du mètre c. de pierre. . .	96^{f}	106^{f}	106^{f}	132^{f}	»	68^{f}	68^{f}	68^{f}	68^{f}	»
Prix de revient du mur. . . .	$40,128^{f}$	$74,730^{f}$	$87,980^{f}$	$99,000^{f}$	$301,838^{f}$	$32,164^{f}$	$150,212^{f}$	$308,448^{f}$	$516,868^{f}$	$1,007,692^{f}$

« Ces chiffres indiquent ceux qui seraient exacts si l'on construisait le mur de pierre tendre en gradin, ainsi que l'indique cette figure.



« Mais, comme en construisant ce mur, on pourrait faire des économies de poids et d'argent, en abattant les angles saillants de la construction de manière à lui donner la forme d'une pyramide, comme l'indique la ligne ponctuée, on trouverait, en diminuant les prismes *aa' bb' cc'*, un cube de pierre de 4,200 mètres environ que l'on pourrait supprimer, ce qui réduirait le cube total de 14,619 mètres à environ 10,420 mètres, qui, diminué lui-même par la suppression du poids des 4,200 mètres cubes, amènerait, comme chiffre total des mètres cubes employés, environ 10,000 mètres, et réduirait les épaisseurs des murs à la hauteur des bases AA, BB, CC, DD

à $1^{m},50$, 4 mètres, $7^{m},20$ et $12^{m},80$. Le prix de la dépense serait alors de 680,000 fr. Pour compléter le rapport exact des deux murs, il conviendrait de tenir compte de la différence du prix de taille; mais si la taille de la pierre dure est plus chère que celle de la pierre tendre, comme la surface de celle-ci est beaucoup plus grande que celle de l'autre, la dépense des tailles peut être considérée comme équilibrée. Il n'y a plus, pour compléter le calcul, qu'à ajouter le prix du montage et du bardage au mètre cube (pierres dures et pierres tendres), c'est-à-dire 10 fr. 50 pour l'un et 7 fr. 50 pour l'autre, soit 18 francs qui, multipliés par la différence des deux cubes, donneraient 131,346 francs. Il resterait donc comme résultat définitif ces chiffres qui portent avec eux un utile enseignement :

Largeur du mur en pierre dure au bas de ce mur. . . .	$1^{m},30$
Largeur du mur en pierre tendre au même point	12 80
Prix de revient du mur en pierre dure	301.838$^{fr.}$
Prix de revient du mur en pierre tendre . . .	811.346
Soit une différence de	509.508$^{fr.}$

« Ainsi se confirme le principe ci-dessus énoncé; il y a donc, dans certaines conditions, économie à employer les matériaux les plus chers. Mais non-seulement il faut voir cette économie, il faut voir aussi celle apportée au terrain; dans ce dernier cas, avec l'emploi de la pierre tendre, toute la place serait encombrée et les pleins seraient plus grands que les vides. Ainsi, il y a cinq murs à peu près pareils à celui que j'ai pris pour exemple et qui entourent la scène et le couloir de dégagement; si tous ces murs avaient en bas une largeur de plus de 12 mètres,

ils occuperaient à eux seuls une surface de 60 mètres de large; et la scène qui n'en a que 32!

« Je me suis appesanti longuement sur la question que je viens de traiter, mais je devais le faire pour l'élucider complétement. Il y a des erreurs qu'il est fâcheux de laisser s'accréditer parce que leur persistance finit par leur donner une apparence de vérité.

« Puisqu'une nouvelle occasion se présentait pour moi de préciser les faits, je devais me défendre d'une accusation importune qui, de l'architecte, tendait à remonter à l'administration de qui il dépend.

2° *Emploi du fer et de la fonte.*

« Si l'architecte peut faire un choix parmi plusieurs natures de pierres à bâtir, il n'en est plus de même lorsqu'il s'agit du fer ou de la fonte. Il n'y a pas là de résistances diverses; il n'y a pas là de prix différents; la résistance est toujours la même, le prix ne varie que sur la façon, mais non sur la matière première. L'architecte ne peut même profiter des rabais que donneraient soit le cours du jour, soit la concurrence; les prix de fourniture de fonte et de fer sont fixés dans la série soumissionnée et ces prix sont dès lors immuables.

« De cela il résulte que les économies que l'on peut faire dans l'emploi de ces matériaux sont forcément restreintes à celles qui dérivent de leur combinaison, de leur agencement et de leur poids; mais que les économies qui résulteraient d'une diminution des prix de base échappent complétement au pouvoir de l'architecte.

« Je n'aurais donc à m'occuper ici que de la mise en

œuvre des matières premières et à montrer que le fer et la fonte employés dans la construction de l'Opéra l'ont été d'une manière rationnelle et économique.

« Mais cette constatation, facile à faire si je pouvais soumettre à l'examen et à la discussion tous les systèmes que j'ai employés, devient à peu près impossible à être présentée dans ce rapport. Je ne pourrais en effet justifier tous ces systèmes sans donner la figure de chacun, sans discuter toutes leurs parties et sans présenter une liste interminable de formules. Au surplus, dans l'emploi du fer et de la fonte, il y a une partie scientifique et une partie purement artistique, qui consiste dans les diverses combinaisons. La partie scientifique donne des résultats à peu près certains et que l'on peut facilement contrôler; la partie artistique laisse moins de prise au contrôle et, comme toutes les questions d'art, se résout difficilement par la discussion.

« La partie scientifique repose surtout sur la connaissance de la résistance de la fonte à l'écrasement, et sur celle du fer à la traction et à la flexion, et, bien que les auteurs des expériences relatives à ces propriétés diffèrent souvent entre eux de manière de voir, il est cependant facile, avec les données moyennes, de calculer la force des points d'appui et des colonnes en fonte. Il est aussi facile de se rendre compte de la section des poutres ou des solives en fer; l'on peut arriver également à modifier la forme des points d'appui et des solives, et leur donner leur maximum de puissance, l'expérience ayant constaté l'excès de résistance d'une forme sur une autre. La question des joints, des encastrements, des assemblages, peut aussi être à peu près résolue avec certitude; mais là se bor-

nent les données positives ; la statique vient bien aussi quelquefois en aide et les formules adoptées peuvent également être consultées ; mais toutes ces formules empiriques, qui constituent la plus grande partie de la science des ingénieurs, doivent être souvent employées avec circonspection. Les formules sont bonnes lorsqu'elles sont consacrées par une longue expérience ; mais lorsqu'elles s'appliquent à des combinaisons nouvelles, il ne faut pas toujours s'y rapporter complétement. Ainsi, à l'Opéra, où toute la construction en fer diffère des constructions usuelles, je n'ai dû accepter ces formules qu'avec défiance, à titre de renseignements, et lorsque le doute me venait, j'ai préféré, soit faire quelques expériences moi-même, soit m'en rapporter à ce sentiment de raison que l'architecte acquiert par l'habitude de construire ; mais là je rentrais forcément dans la question artistique et je ne puis dès lors prouver que ce que j'ai fait soit le meilleur. Il va cependant sans dire que je le crois, puisque je l'ai fait ainsi. Je crois donc que j'ai toujours cherché la solidité et l'économie ; je crois même que j'ai trouvé tout cela ; mais il m'est impossible de le démontrer. Il faut donc que sur cette question Votre Excellence accepte simplement les faits. Je puis prouver l'emploi raisonné et économique du fer et de la fonte dans les parties où j'ai des bases certaines de comparaison. Je ne puis que témoigner de mes efforts et de ma bonne volonté pour les parties qui reposent sur des combinaisons nouvelles. Il me paraît donc inutile d'apporter des preuves pour la première de ces parties si ma seule affirmation doit suffire pour l'autre. Si Votre Excellence me croit pour une moitié, elle me croira bien pour le tout. C'est dans cette espérance que

je lui dis tout simplement : Les constructions en fer du nouvel Opéra ont été faites avec toute l'économie compatible avec leur solidité.

3° Emploi du bois.

« L'emploi du bois se rapporte à la charpente et à la menuiserie. Le bois, employé en charpente pour les travaux de cintres et d'échafauds, est toujours le bois de sapin, c'est-à-dire le bois le moins cher, et ses prix étant fixés à la série, je n'ai sur la fourniture ni excédant à faire, ni économies à réaliser. Il reste toujours, cependant, en dehors de cette question du prix de base, la question du cube employé; mais comme la résistance du bois est parfaitement connue, il n'y a pas d'indécision dans son emploi; les ouvrages de charpente qui ont été faits à l'Opéra l'ont été avec toute l'économie que pouvaient permettre leur destination et l'étude de leur mise en œuvre. Quant à la menuiserie, peu de travaux sont encore exécutés; je puis dire seulement que, dans ceux-ci comme dans tous, j'ai cherché les moyens de réduire la dépense. Ainsi, je n'ai employé le chêne que pour les bâtis, les huisseries, les poteaux et les châssis; mais les moulures, plinthes, cymaises, les panneaux des portes, les remplissages des cloisons, tout cela est en sapin; les épaisseurs des portes ne sont que de 34 millimètres; celles des croisées de 54, c'est-à-dire qu'elles n'ont que les dimensions usitées dans les maisons de location. Il est certain cependant que, dans la partie du monument qui intéresse plus particulièrement le public et dans laquelle les ouvertures ont le plus souvent 7 mètres de haut, il sera impossible

de conserver ces mêmes épaisseurs; mais enfin je tâcherai de les réduire autant que faire se pourra et de suivre le système d'économie qui me guide depuis le commencement des travaux. Peut-être même, pour arriver à diminuer la dépense, serai-je forcé de faire une grande partie des parquets en sapin; je le regretterai beaucoup, mais si l'argent manque, je ne pourrai être responsable de la pauvreté du travail et de sa courte durée. Je suis placé dans cette alternative, ou de dépasser les crédits, ou de faire un travail incomplet ou insuffisant, et je préfère encore, s'il faut faire un sacrifice, sacrifier les parties qui peuvent se modifier plus tard, sans porter préjudice au monument.

« En résumé, pour la question du bois, Votre Excellence voit que j'emploie autant que possible le bois le moins coûteux et que j'en diminue les cubes, dès que cela peut se faire sans inconvénients. J'espère donc que là encore elle reconnaîtra mes préoccupations économiques.

4° *Matériaux de couverture.*

« Les matériaux employés pour la couverture de l'Opéra sont : e cuivre, le plomb et le zinc. Dans le devis soumis à Votre Excellence et qui a passé au conseil des Bâtiments civils, le mètre superficiel du cuivre était estimé à 70 francs, le plomb à 40 francs et le zinc à 10 francs. Depuis cette époque, en discutant avec divers entrepreneurs, en changeant un peu les épaisseurs du cuivre, je suis parvenu à faire accepter le cuivre au prix de 4 francs le kilogramme, ce qui, pour une feuille de 0,0125, donne le prix de 40 francs

le mètre superficiel, prix égal dès lors à celui du plomb. Il y avait déjà une économie sur les prévisions; mais j'ai cherché à en faire une autre encore plus considérable. J'ai cherché dans maints endroits à remplacer le cuivre ou le plomb par le zinc. En faisant subir à ce dernier une préparation qui lui retire son ton brillant si désagréable, j'ai pu parvenir à lui donner à distance à peu près l'aspect du plomb ; l'action de l'air modifiera sans doute un peu cette égalité d'aspect; mais, dans tous les cas, comme la pellicule brillante est supprimée, le zinc aura toujours un ton plus foncé que le zinc ordinaire, et, surtout, n'aura jamais ces reflets aigres et froids qui suffisent à eux seuls pour discréditer cette couverture, tant ils nuisent à l'effet d'ensemble du monument.

« La question d'effet me préoccupant moins alors, la question de durée devenait à peu près la seule qui pouvait influencer sur le choix du métal. Et certes, si j'avais eu des ressources suffisantes je n'eusse pas hésité à rejeter le zinc, qui coûte moins que le plomb, il est vrai, mais qui dure bien moins, qui exige des réparations beaucoup plus fréquentes, et qui, lorsqu'il est hors d'usage, n'a plus qu'une valeur insignifiante. Mais cette éternelle question d'argent avec laquelle il me faut compter chaque jour ne me permettait pas d'exaucer mes désirs, et j'ai donc choisi le zinc. Je l'ai placé partout où la vue n'était pas directement attirée par la forme et la décoration des combles, partout où le comble était une couverture bien plus qu'un motif architectural. Si, dans l'avenir, on voulait remplacer ce zinc par du plomb ou du cuivre, cela pourrait au surplus se faire facilement, la charpente ayant été faite pour se prêter à ce changement.

Emploi du bronze.

« Le bronze, destiné à reproduire des statues, des aigles et candélabres ornés, etc., se rapporte partout à la décoration artistique et sera compris dans cette partie. Le bronze, considéré seulement comme construction, est celui qui peut être employé pour des colonnes, meneaux, chéneaux, etc. Dans le premier devis présenté jadis et qui s'élevait à environ 30 millions de francs, j'avais supposé que les meneaux et fenêtres de tous les étages et les chéneaux de tout le monument seraient faits en bronze; mais, les crédits se restreignant, je dus également restreindre mes désirs et changer la matière de ces fournitures. Voici les modifications successives que je fis :

« 1° D'abord les meneaux en bronze, puis en fonte cuivrée, puis les meneaux des fenêtres supérieures supprimés, puis enfin suppression de cuivrage sur les fenêtres du premier étage. Pour les chéneaux d'abord en bronze, puis chéneaux en fonte cuivrée, puis enfin chéneaux en fonte peinte. Ainsi du bronze primitif il ne reste plus rien. Fonte cuivrée pour les rez-de-chaussée et fonte peinte pour les autres et pour les chéneaux, l'économie est arrivée à sa limite et il n'y a pas là seulement emploi limité de matériaux de choix, il y en a absence complète.

Emploi du marbre.

« Les marbres sont pour l'architecture une des ressources les plus précieuses. Ils donnent la vie et l'éclat;

ils complètent la décoration et créent pour ainsi dire un nouveau monument. Les architectes italiens du moyen âge et de la Renaissance, artistes pleins de foi, d'audace et de vigueur, n'ont eu garde de délaisser un moyen d'effet aussi puissant. Leurs édifices, parfois sublimes, parfois médiocres, ont tous, grâce à l'emploi du marbre, un mouvement, une légèreté que la pierre serait impuissante à donner. La pierre produit une impression plus grave, plus énergique; c'est l'élément masculin de l'art; le marbre donne une impression plus douce et plus gracieuse; c'est l'élément féminin avec sa vivacité, sa coquetterie et sa parfaite élégance.

« Que de monuments ne doivent leur brillant aspect qu'à l'emploi du marbre et aux mille combinaisons de la couleur! Que serait sans cela l'église Sainte-Marie-des-Fleurs à Florence? Que serait le campanile de Giotto, si pur, si fin, si complet? L'un serait une lourde bâtisse, l'autre une tour vulgaire. Et qui donnerait à Saint-Marc de Venise cet aspect unique, miroitant et fantastique qui va droit au cœur de l'artiste? qui lui donnerait cette couleur chaude et merveilleuse, si ce n'étaient ses mosaïques et ses marbres? Toutes ces nuances qui s'harmonisent si bien, tous ces reflets qui éclairent la vieille basilique, tout cela vient de la couleur, de la matière, du marbre enfin, qui vivifie tout, qui égaye et accentue, qui donne à l'œuvre et richesse et splendeur. Cependant depuis l'exécution du palais de Versailles, le marbre est à peu près délaissé en France. On s'est contenté de faire de beaux édifices, de percer de larges voies; on a donné à tout cela parfois de belles lignes et de grands aspects; mais on lui a donné bien rarement un peu de gaieté et de couleur. Si

certaines constructions, comme les casernes, les prisons, les tribunaux, etc., doivent surtout s'annoncer par une conception grande et simple, il n'en est plus de même pour d'autres. Que les églises, les palais, les musées ou les théâtres qui s'adressent à la foi, à la force et à la beauté, ne nous représentent pas ces trois grandes puissances sous un aspect trop terrible ; qu'ils indiquent plutôt la confiance et la sérénité et que leurs compositions soient gracieuses et sympathiques! Ne laissons pas le caractère gaulois disparaître même de nos monuments et qu'un peu de couleur et d'éclat réveille notre ciel gris!

« Parmi ces monuments qui appellent le marbre, l'Opéra est un de ceux qui le réclament le plus. C'est le monument dédié à l'art, au luxe, au plaisir, et que protègent les plus aimables dieux. Je devais donc, et par devoir et par conviction, y employer les plus précieux matériaux; mais mon désir devait se heurter contre les moyens de l'accomplir. Les marbres coûtent cher, du moins je le croyais ainsi jadis, et l'argent est mesuré ; force me fut donc de restreindre mes propositions et de n'employer le marbre qu'avec parcimonie. 600,000 francs environ furent seulement consacrés à cet emploi, et c'est avec cette faible somme qu'il faut que je donne au monument l'aspect coloré et vivace qui lui convient!

« Ne voulant pas éparpiller mes ressources, je les ai surtout concentrées en deux parties seulement : les escaliers et la façade principale ; les escaliers qui seront, je l'espère, le grand effet du nouvel édifice, la façade qui sera, j'en suis certain, l'invention et le caractère. C'est donc dans ces conditions que je me préparais à la lutte que je devais soutenir contre l'argent. Je voulais ne pas

dépasser les crédits, mais je ne voulais pas non plus céder à la nécessité. Je ne voulais pas être accusé de prodigalité, mais je ne voulais cependant rien retrancher de mes prévisions que je cherchais au contraire à augmenter. Cette lutte de l'art contre l'argent m'a bien souvent et vivement préoccupé, elle m'a fait un peu courir le monde et sortir beaucoup de la routine des marchés. J'ai dû bien des fois chercher à l'étranger des facilités que je ne trouvais pas en France; j'ai dû provoquer de nombreuses concurrences sur des marbres nouveaux que l'on cherchait à produire. Alors des noms de marbres inconnus ou exotiques ont frappé les oreilles du public, qui a cru tout d'abord que tout l'Opéra serait construit en marbre et en pierres précieuses et qui, par suite, a supputé tous les millions que coûterait cette splendeur! Je ne gagerais même pas que l'administration n'eût été quelque temps de l'avis de tous et n'eût craint de me voir entraîner; ce qu'elle n'a plus à craindre maintenant. De cela il résultera sans doute que la foule qui ignore la modicité des ressources dira peut-être : Tant d'argent pour si peu de marbre; et que l'administration au contraire, qui connaît les crédits, dira : Tant de marbre pour si peu d'argent. Ce serait allonger ce rapport déjà si long que de dire à Votre Excellence tous les moyens que j'ai pris pour arriver à un tel résultat : discussions, recherches, concurrence, tout a été mis en œuvre. Je dois cependant citer comme m'ayant été d'un grand secours la bonne volonté et le désintéressement de M. Henraux, propriétaire de nombreuses carrières en Italie. M. Henraux, qui a aidé de tout son pouvoir à l'emploi des marbres et qui se contentait souvent d'un

gain minime, a souvent aussi fait des sacrifices considérables pour avoir l'honneur et le plaisir de coopérer à l'édification du nouvel Opéra ; c'est un homme qu'un long séjour en Italie a converti à l'emploi du marbre et qui n'épargne ni ses soins ni ses peines pour propager ses excellentes convictions.

« Il est nécessaire de diviser les marbres en deux classes : ceux qui sont purement décoratifs, et ceux qui, indépendamment de cette qualité, servent aussi à la construction. De ce nombre sont aussi les colonnes qui remplacent alors soit des piles soit des murs en pierre. Or, comme la résistance du marbre est de beaucoup supérieure à celle de la pierre, il se produit là une économie de cube qui amène une économie d'argent qu'il faut soustraire du prix total des marbres. C'est ainsi que les colonnes du grand escalier, qui supportent chacune plus de 200,000 kilogr., et qui coûtent 4,800 fr., ne représentent qu'un excédant de 2,000 fr. environ sur le prix de la pierre qui les remplacerait. Cette différence, cet excédant serait moins grand encore pour les colonnes des escaliers secondaires qui, étant en certains cas en granit, résistent au moins quatre fois plus que la pierre dure et plus de trente fois autant que la pierre tendre ; il faudrait dans ce cas que les colonnes en pierre tendre, qui ont environ $2^{m},50$ de haut, eussent un diamètre de plus de 2 mètres. Ces énormes pylones encombreraient toute la place et laisseraient au plus 50 centimètres pour l'emmarchement des escaliers. Il faut donc d'abord se rendre compte de la fonction du marbre et ne pas lui appliquer sur le prix de la pierre une plus-value qui est bien diminuée par les exigences de la construction.

« Ceci dit, monsieur le Ministre, je vais présenter à Votre Excellence le prix de revient des marbres de l'Opéra, en les comparant soit avec les prix des marbres tels que la série les donne, soit avec les prix de la pierre. Ces chiffres sont assez concluants pour me dispenser de tous autres commentaires.

Tableau comparatif des prix de revient des fournitures de marbre faites au nouvel Opéra, avec les prix de la série.

DÉSIGNATION des fournitures.	PRIX de revient de l'unité.	PRIX TOTAL des fournitures.	PRIX D'UNITÉ selon la série.	PRIX TOTAL selon la série.	DIFFÉRENCE entre les deux prix.	OBSERVATIONS.
18 colonnes brèche violette, à riches astragales.	4,772f	85,000f	5,600f	100,800f	15,800	Le prix de la brèche violette n'est pas dans la série; on peut le comparer à celui du Portor et du Campan, d'après le cube des blocs et le détail des tailles. On arrive au prix moyen de 5,600 francs.
30 colonnes base et astragale, moulurées en Sarancolin.	4,933,33	148,000	6,000	180,000	32,000	La grandeur des blocs de Sarancolin motive une plus-value qui ne peut être fixée que par analogie. On peut obtenir le prix de l'unité des colonnes sur la série à 6,000 f.
30 colonnes en granit des Vosges et du Morvan, avec entailles et bases.	1,075	34,400	1,230	39,160	4,760	»
A reporter. . . .		267,400f	»	319,960f	52,560f	

DÉSIGNATION des fournitures.	PRIX de revient de l'unité.	PRIX TOTAL des fournitures.	PRIX D'UNITÉ selon la série.	PRIX TOTAL selon la série.	DIFFÉRENCE entre les deux prix.	OBSERVATIONS.
	Report.	267,400f	»	319,960f	52,560f	
12 colonnes en granit d'Écosse, avec bases et entailles.	735	8,820	1,230	14,760	5,940	Même observation que ci-dessus, d'après la grandeur des blocs et le prix des tailles. On peut estimer ces colonnes à 6,000 fr., prix débattu selon la série.
8 colonnes en marbre Campan.	3,875	31,000	6,000	48,000	17,000	
12 colonnes en jaspe du Mt-Blanc.	1,312,50	15,750	2,000	24,000	8,250	Matières non encore classées, valant 2,000 fr. le m. c. et 40 fr. de taille au moins, peuvent être portées, d'après détails et renseignements, à 2,000 fr.
6 m. cubes d'onyx d'Algérie.	2,100	12,600	3,700	22,200	9,600	Vendu par la Société générale, de 3,500 à 4,000 fr. le m., soit 3,700 f. en moyenne.
30 m. cubes de vert de Suède.	450	13,500	1,155	34,650	21,150	»
36 pilastres brèche violette, à riche base et riche astragale.	526	18,835	1,300	46,800	27,965	»
2 pilastres massifs d'angle, brèche violette, à riche base et astragale.	526	1,052	2,400	4,800	3,748	»
A reporter. . . .		368,957f	»	515,170f	146,213f	

DÉSIGNATION des fournitures.	PRIX de revient de l'unité.	PRIX TOTAL des fournitures.	PRIX D'UNITÉ selon la série.	PRIX TOTAL selon la série.	DIFFÉRENCE entre les deux prix.	OBSERVATIONS.
	Report.	368,957f	»	515,170f	146,213f	
30 chapiteaux-pilastres, marbre sculpté et mouluré.	350	10,500	600	18,000	7,500	»
30 bases ornées en marbre blanc.	250	7,500	380	11,400	3,900f	»
30 blocs chapiteaux des colonnes.	325	9,750	450	13,500	3,750	»
TOTAUX. . .		396,707f	»	558,070f	162,163f	»

« Ainsi, sur une fourniture de 396,707 fr. de marbre, j'ai pu réaliser une économie de 162,363 fr., c'est-à-dire 30 o/o sur les prix de la série. Cette économie considérable me permettra de nouvelles fournitures qui, je l'espère, seront aussi avantageuses.

« Mais ce n'est pas tout, et c'est là précisément que j'appelle l'attention de Votre Excellence : j'ai réalisé ou je réaliserai bien d'autres économies sur cette matière. Ce n'est plus avec du marbre que je veux comparer le marbre, mais bien avec la pierre, et non pas avec des pierres de choix comme l'Échaillon et le Jura rouge, mais avec le Saint-Ylie ordinaire, le grimaud ou même le liais.

« Partout où, dans le devis, j'avais prévu ces pierres, soit comme dallage, soit comme emmarchement, j'ai changé mes prévisions; j'ai repoussé la pierre et j'ai choisi le marbre, en mettant pour condition à ce nouveau choix que non seulement le marbre ne dépasserait pas la valeur de la pierre, mais que même il ne l'atteindrait pas, et je suis arrivé à mon but. Que Votre Excellence veuille bien jeter un coup d'œil sur le tableau suivant, qui comprend des fournitures faites et des fournitures à faire. Pour ces dernières, j'ai les engagements pris par les fournisseurs et ils seront soumis à l'approbation ministérielle dès que j'aurai le temps de faire préparer les soumissions :

DÉSIGNATION des fournitures.	PRIX d'unité.	PRIX TOTAL du marbre.	PRIX d'unité.	PRIX de la pierre de Saint-Ylie.	DIFFÉRENCE.
146 marches, marbre blanc d'Italie, de 5 mètres, à double courbure, moulurées d'un seul bloc.	»	70,000f	»	87,000f	-17,000f
1,200 mètres de dallages en marbre blanc d'Italie, de 5 à 6 d'épaisseur, suivant la place.	39f	46,800	38f,25	45,900	+900
300 marches moulurées sur 3 faces et contre-marche en marbre blanc d'Italie.	50	15,000	59,80	17,940	-2,940
50 marches moulurées en marbre vert de Suède, de 5 m. de longueur, d'un seul morceau, moulurées et adoucies.	45	11,250	43	10,750	+400
TOTAUX.	»	143,050f	»	161,590	18,440

« Voilà donc une nouvelle fourniture qui coûterait en marbre au prix de la série environ 330,000 fr. Voilà une fourniture de pierre qui coûterait plus de 160,000 fr. et cela en pierre de grimaud ou de liais, les pierres les moins chères qui puissent faire un bon dallage ou de bons emmarchements. Eh bien! j'ai fait tous ces travaux *en marbre* avec une économie *sur la pierre* de plus de 18,000 fr.! Ainsi donc, sans parler des chapiteaux sculptés, que je fais faire en Italie, et sans compter d'autres fournitures moins importantes, mais qui procurent les mêmes avantages, je peux dire que le marbre que j'emploie à l'Opéra coûte le tiers ou la moitié du marbre tarifé, et je puis dire aussi : *Le marbre que j'emploie coûte moins cher que la pierre.* Que pourrais-je ajouter à cette conclusion? Les faits que j'ai cités démontrent clairement, je pense, que la mise en œuvre de tous les matériaux employés à l'Opéra a été faite avec la plus grande économie, que ce n'est pas à cet emploi qu'il faut attribuer la dépense totale, mais bien seulement aux dimensions immenses de l'édifice.

III

DÉCORATION ARTISTIQUE.

« J'éprouve sur ce sujet une assez grande difficulté; car je ne puis prouver que la décoration artistique du nouvel Opéra soit aussi restreinte que possible. C'est une question purement artistique, qui n'intéresse pas la construction et qu'on ne peut démontrer par des faits.

Je pourrais sans doute comparer les dépenses analogues faites dans d'autres monuments; je pourrais prouver que, proportionnellement à la dépense totale, la dépense affectée à la décoration de l'Opéra est bien moins grande que celle affectée à la Madeleine, au Louvre, à l'Hôtel de Ville et à bien d'autres édifices; cela montrerait sans doute que j'ai été plus réservé qu'on ne l'a été dans ces monuments; mais cela ne prouverait pas que ce que j'ai fait ne soit pas exagéré. Je ne puis cependant pas discuter point à point chacune des commandes et démontrer son utilité; ce qui me paraît à moi indispensable peut paraître inutile à un autre; où serait la vérité? Il n'y a pas de règles positives pour juger le goût et l'art; on peut faire bien ou mal de mille façons différentes; chacun juge suivant son tempérament et ses convictions, et bien imprudent serait celui qui voudrait plaire à tous! Cependant, s'il y a divergence d'opinions sur l'appréciation des œuvres artistiques, il est, en ce qui concerne l'Opéra, un point sur lequel tous les esprits devront se rencontrer: c'est le rôle que joue la décoration picturale et sculpturale dans un monument; c'est le but que ces productions doivent atteindre. Chacun, je crois, reconnaîtra qu'il ne faut pas dans ce cas considérer les peintures et les sculptures comme des œuvres spéciales et personnelles qui peuvent s'isoler et former un tout complet. Prises individuellement, ces œuvres ont bien toute leur valeur et leur force, mais lorsqu'elles occupent la place qui leur est assignée dans l'édifice, elles perdent en partie leur caractère individuel, pour constituer seulement une vraie décoration; c'est de la décoration plus élevée sans doute que celle qui dérive de l'ornemen-

tation pure et simple ; mais ce n'en est pas moins de la décoration ; elle contribue à l'harmonie de l'ensemble, elle complète l'édifice, dont elle fait dès lors partie intégrante, et n'est enfin qu'une des manifestations de l'architecture.

« Si donc la décoration peinte ou sculptée dérive et dépend de la composition architecturale, il ne faut pas la considérer comme un caprice de l'architecte, mais bien comme un moyen employé par lui pour compléter son œuvre, et dès lors lui seul peut être juge de l'opportunité de son emploi. Cette décoration devient au surplus aussi nécessaire en certains points que les autres éléments artistiques et décoratifs et on ne peut la supprimer ni même la modifier sans changer la pensée première et l'effet définitif. Aussi l'architecte, pour conserver l'harmonie générale et pour donner à chacune de ses productions sa signification et sa juste importance, doit-il imposer aux artistes, non-seulement les dimensions exactes, mais encore les sujets, les silhouettes, les tons généraux, les effets et le style de la composition. La peinture et la sculpture, je le répète, ne complètent donc dans un monument que l'art de la décoration architecturale, et il ne faut pas croire qu'il puisse être permis à l'architecte de la modifier suivant son bon plaisir sans troubler l'harmonie et sans nuire à l'effet général. Que résulte-t-il de cela ? C'est que si je puis supprimer ou ajourner quelques-unes des œuvres d'art, il en est d'autres que je dois conserver. Toutes les créations de la nature ne sont belles que parce qu'elles sont complètes ; toutes les créations de l'art doivent partir du même principe si elles veulent prétendre au même

résultat. Je ne puis donc supprimer de mes demandes plus que je n'ai supprimé et je redemanderai encore à Votre Excellence de les accueillir un jour. »

(Ici suit un assez long passage relatif à un dissentiment entre le conseil général des Bâtiments civils et moi au sujet des crédits à affecter aux œuvres d'art, à l'ameublement et à la machinerie. Je crois convenable de le supprimer.)

« Cette question des œuvres d'art m'a entraîné plus loin que je ne le pensais ; mais il était utile que Votre Excellence fût édifiée sur tout ce qui se rapporte à l'Opéra, et j'espère qu'elle me pardonnera la longueur de ce rapport qui doit servir de pièce justificative. Il ne faut plus qu'à l'avenir j'aie à me préoccuper de ces sujets, importants sans doute, mais qui, par les nombreux incidents qu'ils soulèvent, viennent inopinément me surprendre dans mes travaux ; il faut que je sois certain et bien certain que l'administration a confiance en moi ; il faut qu'elle soit persuadée que non-seulement je cherche des économies, mais encore que j'en ai réalisé de considérables. J'espère bien que les faits et les appréciations que j'ai donnés dans ce rapport seront assez concluants pour qu'il n'y ait plus le moindre doute à cet égard. S'il en était autrement, je prie Votre Excellence de me faire connaître ses observations, afin que je puisse, si cela est utile et par des faits nouveaux, prouver cette conclusion : *Le nouvel Opéra est le monument dans lequel les plus grandes économies ont été réalisées ; c'est celui qui, comparé aux édifices analogues, donne pour le prix de revient du mètre cube de construction le chiffre le moins élevé.* »

Voilà donc ce long rapport! si vous l'avez lu, vous avez dû voir que ce n'est pas vous qui avez inventé de me parler économie ; j'ai écrit bien d'autres pages à ce sujet encore, et sur tous les points détaillés de l'édifice, particulièrement sur la sculpture d'ornement où j'ai montré clairement par des faits que j'avais obtenu des prix de bon marché inusités jusqu'à présent; sur la dorure dont je vous ai parlé jadis; sur l'ameublement, sur l'éclairage, la ventilation, le chauffage, sur tout enfin; et je crois bien qu'avec tous ces rapports on ferait plus de cent volumes. N'ayez crainte; je ne vous les donnerai pas à lire ; mais vous jugerez d'après celui que je viens de mettre sous vos yeux que le métier d'architecte n'est pas toujours des plus aimables et qu'il faut que l'imagination soit solidement fixée dans la cervelle pour résister à toutes ces discussions, explications et expéditions.

Il me semble maintenant que si vous n'avez pas un parti pris dans la question, vous accorderez que j'ai fait en somme de mon mieux et que je ne mérite guère les reproches qui m'ont été adressés. L'Opéra a les murs moins épais que les autres théâtres; l'Opéra coûte moins cher que les autres édifices et je suis resté dans les limites du vrai devis que j'avais loyalement dressé. Il y a donc là, je le pense, assez de résultats pour fixer les idées, et si vous me jetez encore quelque peu la pierre, c'est que vous aurez bien mauvaise volonté.

Laissez-moi vous dire encore ceci : ne croyez pas en somme que j'aie écrit cet article pour ma défense personnelle. Je n'aurais pas eu besoin d'en dire si long. Il me suffisait d'inscrire cet axiome : que c'est l'administration

seule, *toute seule,* qui serait responsable des sommes dépensées et même gaspillées, pour que je sois tout à fait couvert. En effet je n'ai jamais dépensé un sou sans que l'administration en eût connaissance, soit par mes demandes, soit par mes rapports. Tous les marchés ont été passés, non-seulement sous le contrôle, mais encore avec l'approbation du ministre ; tous les mémoires ont été révisés par l'administration dans ses bureaux, constitués à ce sujet; les rabais ont été acceptés par elle ; les plus-values également ; tous les prix ont été discutés par son entremise et, dans tous les cas, admis par elle comme consécration définitive. C'est le ministre qui demande les crédits ; c'est la commission du budget qui les étudie ; c'est la Chambre qui les approuve. Eh bien, que voulez-vous de plus? quand contrôleur, conseil général des Bâtiments civils, directeur des travaux, ministre, commission du budget, Chambre des députés et Sénat ont approuvé une dépense, il faut bien croire que celle-ci était utile, raisonnée et raisonnable. Eussé-je donc fait des dépenses qui parussent exagérées, que je ne saurais en recevoir aucun reproche, du moment que ces dépenses ont été contrôlées par cette filière administrative et finalement acceptées et votées.

J'aurais donc, quant à moi, le droit formel de me mettre tout à fait à part vis-à-vis du public, n'étant responsable que vis-à-vis de l'administration, qui me couvre de fait en approuvant mes opérations ; mais si j'ai tenté cependant d'éclairer ce public inquiet, c'est que je voulais qu'il sût bien que l'administration, elle aussi, a été soucieuse des deniers de l'État et n'a rien négligé pour les économiser, tout en suivant le programme qui

lui était imposé : faire un monument *digne de la France*. C'est maintenant à la France de juger si, de ce côté, le résultat est satisfaisant; s'il y a plus de boules blanches que de boules rouges, tout est pour le mieux. Si, au contraire, les boules rouges l'emportent, je reprends toute ma responsabilité pour m'avouer bien maladroit et bien coupable ; mais si vous voulez, nous en causerons plus tard ; je suis assez opportuniste pour attendre encore une centaine d'années une décision que je craindrais de demander maintenant.

Mon Dieu ! que je connais de monuments qui ont coûté bien plus cher que l'Opéra, ce dont personne ne se doute ! Il est vrai qu'il en est pas mal d'autres qui ont coûté meilleur marché, le Guignol du Jardin des Tuileries, par exemple !

DU CHAUFFAGE ET DE LA VENTILATION

Il y aurait un gros volume à faire sur cette importante question du chauffage et de la ventilation appliqués aux salles de réunion, et, de fait, bien des livres ont déjà été écrits sur ce sujet ; mais comme chaque auteur a toujours une préférence pour un système, il en résulte que tous ces écrits sont souvent un peu partiaux, et que celui qui n'en lirait qu'un seul risquerait fort de ne pas être tout à fait éclairé. Moi, qui n'ai pas de parti pris à ce sujet, je trouve tous les systèmes aussi bons ou aussi mauvais les uns que les autres, et je pense que le choix peut en être à peu près indifférent, pourvu que le projet soit complétement étudié, et pourvu, surtout, qu'en exécution, les appareils soient rigoureusement surveillés. Supposez un système idéal en théorie et répondant à toutes les exigences ; si vous ouvrez des registres là où il faudrait les fermer, toutes vos théories ne serviront de rien et même, plus le procédé sera sensible et parfait, plus la moindre infraction à la manœuvre raisonnée amènera de perturbations dans les effets. Cela reviendrait à dire que plus le système est simple et quasi rudimentaire, moins ces perturbations sont à craindre. Cet axiome paraît un peu

paradoxal, néanmoins il comporte beaucoup de vérité, tellement même que peu à peu, dans la plupart des salles de spectacle ou de grande réunion, on en arrive à supprimer un grand nombre des engins et à aveugler la plus grande partie des bouches d'air; je parle surtout de ce qui se rapporte principalement à la ventilation.

Songez, en effet! Si l'air vicié s'échappe trop vite et si l'air pur arrive trop précipitamment, il se produira de nombreux courants d'air. Si cet air d'arrivée est trop chaud, on étouffera; s'il est trop froid, on gèlera; de sorte que l'on préfère encore souffrir de ces mouvements aériformes, surtout pendant les entr'actes, là où les portes s'ouvrent en grande partie, que de craindre des courants d'air, peut-être moins violents, mais continus, pendant toute la durée du spectacle. On s'habitue peu à peu à l'atmosphère dans laquelle on se trouve et aux variations de température qui n'ont lieu que graduellement, surtout lorsque la salle est vaste. Je me souviens qu'à l'ancien Opéra mon prédécesseur avait fait boucher presque tous les orifices donnant passage à l'air nouveau, et que j'ai fait ensuite boucher ce qui en restait, au grand contentement des spectateurs; l'appel du lustre suffisant en somme à épurer assez le milieu ambiant pour que l'on n'en ressentît aucun malaise.

Cependant on ne peut, de prime abord, se décider à agir ainsi, et il est du devoir de l'architecte qui construit une nouvelle salle de rechercher les meilleurs moyens de chauffer et de ventiler cette salle, quitte, à l'avenir, à apporter les modifications qui seront jugées convenables. J'ai donc dû, dès le principe, me préoccuper de cette question, en laissant un peu de côté, sinon mon scepti-

cisme sur le résultat, du moins mes craintes et mes défiances. Seulement, comme en commençant l'Opéra, j'étais plus jeune qu'actuellement, j'avais encore quelque confiance dans les commissions. Je demandai donc qu'une commission fût nommée pour étudier le système de chauffage et de ventilation, pensant ainsi, non pas échapper tout à fait à la responsabilité qui atteint toujours l'architecte (surtout lorsque les choses sont mal réussies); mais bien trouver dans cette commission un guide plus sûr que mes propres lumières, dans une question un peu spéciale. Cette commission fut choisie; M. le général Morin en fut nommé président et, après une sorte de concours restreint entre divers ingénieurs civils, le projet de M. d'Hamelincourt fut adopté en principe.

Il faut dire que ce projet n'était autre que celui déjà employé aux théâtres du Châtelet sous la direction de M. le général Morin, ce qui naturellement avait combattu en faveur de l'adoption du système d'Hamelincourt. Au surplus la commission, composée de diverses personnes dont je ne voudrais pas nier le mérite, puisque j'avais l'honneur d'en faire partie, n'était en résumé composée que du président tout seul, à qui les études qu'il avait faites sur ce point et sa haute position dans la science donnaient une influence qu'il savait bien faire valoir.

Cependant un jour, à la suite d'une discussion survenue entre nous et dans laquelle je me permis de ne pas partager l'avis de notre président, celui-ci se sentit froissé de ma résistance, fulmina contre les architectes, et, finalement, donna sa démission. Je la regrettais d'autant plus que, bien que l'avenir m'ait donné raison, je semblais pour le moment avoir tort de ne pas croire l'air

aussi docile qu'on voulait me le prouver, et disposé à faire quelques vingtaines de mètres pour s'échapper par un petit trou, alors qu'il n'avait que deux ou trois mètres à parcourir pour se sauver par une grande ouverture toute béante!...

Enfin on se fait à tout, même aux démissions des autres, et la commission continua de fonctionner tant bien que mal. Il est vrai que notre vice-président, M. Tresca, qui voulut bien rester avec nous, partageait les mêmes idées que son chef au Conservatoire des arts et métiers, de sorte que si les théories de M. le général Morin étaient défendues avec moins de vivacité, elles n'étaient pas encore abandonnées. D'ailleurs, M. d'Hamelincourt, ayant conçu son projet avec le patronage de M. le général Morin, tenait naturellement à le soutenir; de sorte que je me trouvais à peu près seul à faire des objections sur le principe choisi et sur ses diverses applications. Je n'ose dire que ce que je pensais était bon; mais enfin je devais toujours être responsable du résultat, et c'était bien le moins que j'eusse voix délibérative. Mais le temps se passa; la guerre de 1870 arriva; les travaux s'interrompirent, et, à leur reprise, il ne fut plus guère question de la commission. Au surplus, l'incendie de l'ancien Opéra vint faire activer les travaux; il ne s'agissait plus de discuter, il fallait agir. Je demandai et obtins du ministère de reprendre tous mes droits; cela me fut accordé sans que personne réclamât, et je restai enfin seul avec le constructeur, trouvant que j'aurais bien dû commencer par là. Ce n'est pas que je méconnaisse la haute valeur et le dévouement des hommes qui avaient été choisis et qui, en somme, m'ont souvent servi de guides; mais

ceux-ci ne voyaient guère que le système, sans se préoccuper du monument; tandis que, moi, j'étais bien forcé de ne pas agir comme eux.

M. d'Hamelincourt, comme tous ses confrères, était bien aussi de l'avis que le système de chauffage et de ventilation devait tout primer, et que l'Opéra ne devait être qu'un long tuyau d'air et de fumée dans lequel les spectateurs n'étaient rien, mais où le générateur devait être tout; aussi, chaque fois que je lui retirais un centimètre carré de section, il semblait que je lui arrachais l'âme. Néanmoins, peu à peu, il s'habitua à ces opérations successives et si bien même, qu'il en était arrivé à trouver bien meilleur ce que je lui abandonnais que ce qu'il réclamait dès l'abord. Je vis par cette facilité à me faire des concessions non-seulement que M. d'Hamelincourt était disposé à m'être agréable, mais encore que les théories du chauffage et de la ventilation n'étaient pas absolument inflexibles, et qu'un architecte pouvait s'immiscer dans ce genre de travaux sans y mettre trop d'outrecuidance. Mais il fallait pourtant que je ne me laissasse pas trop oublier; car, le dos tourné, le sacerdoce du constructeur reprenait vite, et si je restais un jour sans m'occuper de l'aménagement de tous les appareils, j'étais bien certain qu'une modification allait être apportée aux décisions de la veille. Je fis donc, sans intermittence, jusqu'à la fin des travaux, le métier d'ingénieur civil, concurremment avec celui d'architecte, et je suis loin de le regretter; car j'ai fini par y apprendre quelque chose; d'abord que les arcanes du poêle et des chaudières ne sont pas impénétrables; puis ensuite, qu'il y a mille moyens divers de produire des courants d'air désagréables; heureusement qu'il y en a aussi

pour les supprimer! La lutte fut longue, mais courtoise; car nous poursuivions le même but, et comme, en résumé, j'avais le droit d'avoir le dernier mot, je pus, sans me sentir humilié, faire quelques concessions à mon entrepreneur, qui lui, de son côté, fit toutes celles que je ne voulais pas faire. Finalement on s'entendit au mieux, nous mettant d'accord sur tous les points; mais moi, regrettant parfois la pose de quelques appareils un peu encombrants, tandis que M. d'Hamelincourt devait regretter aussi de n'avoir pas assez démoli le bâtiment.

Quoi qu'il en soit, il est indéniable que le projet de chauffage et de ventilation du nouvel Opéra a été étudié avec un soin extrême, et que, tel qu'il est, il peut être considéré comme donnant un bon résultat. Si même je n'avais eu dans son installation une assez grande part de collaboration, je dirais qu'il est parfait; oui, parfait, en ce qu'il est possible de ne pas chauffer du tout, ou de chauffer à cinquante degrés tous les locaux, en passant par toutes les températures; oui, parfait, en ce sens que la ventilation peut ne produire que des mouvements d'air nuls ou insensibles, ou bien aussi violents qu'une bourrasque. Cela revient donc à dire, qu'avec cet instrument on peut jouer toutes les symphonies; mais il faut savoir s'en servir! J'ai fourni le clavier; mais non le virtuose, et c'est là que gît la difficulté; c'est là que le système dont je viens de vanter la perfection peut, s'il est mal conduit, devenir absolument défectueux. Comme dans un jeu d'orgue, le jeu des registres de ce grand appareil, s'il est mal réglé, peut amener à toutes les dissonnances; mais il ne serait pas tout à fait juste d'en rendre responsable le constructeur.

Je sais bien qu'il est assez difficile de bien jouer de ce clavier calorique et aériforme; il y a tant de circonstances qui influent sur sa sensibilité : la température extérieure ; la direction et la force des vents; la puissance d'éclairage de la salle ou de la scène; le nombre et le caractère particulier des spectateurs qui sont loin de s'accorder sur ce qu'ils désirent! Pour satisfaire celui-ci, il faut déplaire à celui-là; les gens maigres ont toujours trop froid; les gens gras ont toujours trop chaud; et pendant que les hommes relèvent le collet de leur habit, les dames jouent de l'éventail avec acharnement; puis le machiniste du cintre qui ouvre un châssis pour regarder la lune; puis le monsieur qui cause, en tenant ouverte la porte de sa loge; puis les retardataires qui font passer des vents coulis successifs... Comment voulez-vous qu'un pauvre ingénieur, chargé de régulariser chaque soir le fonctionnement de cet appareil, soit à la fois partout et n'oublie pas de faire tirer une ficelle?

D'ailleurs, remarquez que l'établissement du chauffage et de la ventilation n'a pu être terminé que la veille du jour de l'ouverture, et qu'il a été livré sans aucune expérience préparatoire; de sorte que les modifications qui ont été tout de suite reconnues nécessaires ont dû se faire quasi au milieu du public; puis qu'ensuite, une fois l'Opéra remis aux mains de M. Halanzier, je perdais tout droit de contrôle, et que je ne pouvais qu'officieusement combiner avec M. d'Hamelincourt les petites corrections à apporter au grand aménagement. Cela pourtant s'est fait graduellement, et aujourd'hui je ne pense pas qu'il y ait un seul théâtre où l'on respire plus à son aise, et où les courants d'air soient moins fré-

quents. Je ne parle pas, bien entendu, de ceux qui se produisent lorsque l'on ouvre une porte de loge; cela est inévitable en pratique, à moins de surchauffer le corridor à vingt ou vingt-cinq degrés, ce qui serait intolérable. Dans toute salle de théâtre, la température s'élève pendant le cours de la soirée d'une façon assez notable, quels que soient les moyens employés pour combattre cette augmentation de chaleur; il n'en est pas de même des espaces qui l'entourent, qui ont un volume, un cube plus grand que le sien, qui sont moins éclairés, et par suite moins échauffés, et dans lesquels enfin le public ne séjourne guère, ce qui n'ajoute pas encore à la chaleur initiale. Il est donc naturel que, lorsqu'une ou plusieurs portes des loges viennent à s'ouvrir, l'air du corridor pénètre dans la salle avec d'autant plus de violence qu'est grande la différence des deux températures. On peut pallier un peu à cet inconvénient; mais on ne saurait l'éviter entièrement qu'en chauffant outre mesure les locaux qui environnent la salle. Demandez cela aux directeurs! vous verrez ce qu'ils vous répondront, et si même ils paraissent être de votre avis, vous verrez ce qu'ils feront!...

Ce phénomène d'entrée de l'air relativement froid dans la salle pendant les entr'actes, là où les portes s'ouvrent, me remet en mémoire cette critique qui a fait naturellement le tour de la presse, que ce qui était contraire à l'acoustique de l'Opéra était que le courant établi dans la salle, au lieu d'aller de la scène aux loges, allait, au contraire, des loges vers le théâtre, et l'on donnait pour preuve de cette assertion que, pendant les entr'actes, le rideau se gonflait en forme de cuvette, de façon à présenter à la salle sa surface concave. « Vous voyez bien,

disait-on, que le courant est le contraire de ce qu'il devrait être, puisqu'il est assez fort pour repousser le rideau là où il devrait l'attirer. » Ce que j'ai dit, et que tout le monde sait du reste, de l'entrée de l'air dans les salles par les portes des loges, suffit, je pense, pour faire sourire de l'explication donnée. Mais si ces grands physiciens avaient fait leur expérience pendant que tout est encore fermé dans la salle, ils auraient bien vu que la cuvette ne se produisait plus, sinon souvent du côté opposé à celui qu'ils avaient remarqué; la salle étant en général plus chaude que la scène ; c'est de cette scène vers la salle que de légers courants se produisent, en attendant que l'équilibre soit accompli.

De tout cela il résulte qu'à proprement parler, il n'y a pas de bons ou de mauvais systèmes dans la ventilation et le chauffage, lorsque ceux qui sont établis permettent de graduer les effets depuis la nullité jusqu'à l'excès, et que c'est principalement dans la mise en œuvre des appareils que gît la difficulté. C'est pour cela, qu'ainsi que je le disais en commençant, le point capital est de ne point compliquer trop le jeu des registres, et que le moyen le plus simple est souvent d'en condamner sinon tout, au moins une notable partie. Je m'arrête ; car je vois les ingénieurs civils, experts en ces sortes de construction, qui vont me traiter d'ignorant, tandis que plusieurs vont me jeter à la tête leurs systèmes perfectionnés, dont je ne dis certes pas de mal, mais que je me permets pourtant de ne pas trouver tout à fait infaillibles, en ce qui touche spécialement à la ventilation, c'est-à-dire à l'entrée de l'air pur et à la sortie de l'air vicié.

Je commence à être de l'avis de presque tous les

médecins qui, en fait de ventilation, trouvent que ce qu'il y a de mieux, c'est de ne rien faire du tout et d'avoir seulement de temps en temps les fenêtres toutes grandes ouvertes.

Maintenant est-il bien nécessaire d'expliquer en détail le système de chauffage et de ventilation de l'Opéra? Je ne le crois pas; les planches annexées à ce texte indiquent suffisamment l'emplacement des calorifères, la sortie des bouches et les conduits de diverses natures. Je dirai seulement que le chauffage est de deux sortes: à l'air chaud pour les foyers, galeries, escaliers, etc., et à l'eau chaude pour la salle et la scène. Ce dernier moyen, qui a l'inconvénient d'être plus long à mettre en action que le premier, a l'avantage de donner une chaleur moins sèche, ce qui est fort important, surtout pour la scène, où il faut bien ménager la gorge du chanteur. Quant à la ventilation, l'air pur arrive par les planchers des balcons et part un peu de tous les côtés. Dans le principe, et d'après le projet, cet air vicié devait s'en aller par le fond des loges et par des orifices placés sous chaque siége de l'orchestre. C'était là la plus belle réunion de courants d'air qui ait existé; j'ai bouché, avant l'ouverture, tous les trous du plancher bas, et depuis l'ouverture j'ai laissé fermés les orifices du fond des loges. C'est, en somme, par la cheminée du lustre que s'échappe la plus grande partie de l'air, ce qui est plus logique et plus facile. Les grandes conduites qui passent dans les murs de la salle et vont se réunir au bas de la cheminée du lustre sont donc presque inutiles. Je m'en doutais bien en les laissant exécuter; cependant, comme il faut bien avoir l'air d'avoir fait une chose qui

serve, je m'empresse de montrer aux visiteurs ces grands tubes en tôle, d'un aspect menaçant, en leur disant qu'ils sont destinés à la ventilation. Il y a bien peu de gens qui, en voyant ces engins singuliers, ne se disent qu'une chose si développée doit avoir un puissant effet, et ils s'en vont convaincus que la ventilation est excellente. Je suis de leur avis ; je l'ai déjà indiqué, et je trouve aussi excellente cette ventilation ; mais ce n'est pas tout à fait à cause de ces gros tuyaux qui ne servent guère que pour les orifices des voussures de la salle, et qui m'ont donné bien du tracas à établir et à suspendre.

Mais remarquez bien que je ne veux pas en dire de mal! ils sont combinés de façon à être d'accord avec la théorie qui a conduit les premières études du projet; ils avaient donc pour eux le patronage des gens compétents, et il faut croire que c'est de ma faute si l'air, qui y est renfermé, a plutôt une tendance à entrer qu'à sortir. Que les promoteurs des systèmes par insufflation ne s'arment pas trop de ces paroles pour combattre le système par appel de M. d'Hamelincourt et de M. le général Morin; ils auraient sans doute fait autrement ; mais ils n'auraient pas fait mieux. M. d'Hamelincourt était, en résumé, fort expert en son art, et s'il a construit divers appareils selon moi inutiles, je me plais à constater qu'il en a construit bien d'autres très-savamment et très-économiquement combinés et pour lesquels il n'y a que des éloges à donner.

C'est sur ces mots que je veux rester, afin que les ingénieurs civils sachent bien que nul plus que moi ne reconnaît leur grand mérite; j'envie bien souvent leur savoir et leur expérience, et crois que ces praticiens

habiles et savants tiennent une des meilleures places dans la pléiade des gens de valeur dont s'honorent la science et l'industrie. Mais, que voulez-vous? l'air est un peu parent de ce chien de Jean de Nivelle!

DE L'ÉCLAIRAGE

L'éclairage d'un théâtre, j'entends surtout l'éclairage de la salle et celui de la scène, occupe une place très-importante dans ce genre d'édifices et doit préoccuper vivement l'architecte qui le construit. Il est à peine besoin d'expliquer ce fait ; il suffit de rappeler qu'au théâtre tout est illusion et artifice. Pour rendre cette illusion aussi complète que possible, il faut que le drame représenté soit accompagné logiquement de tous les effets physiques qu'amènent le dialogue et l'action. Suivant les phases du drame, les yeux doivent ou peuvent subir successivement l'impression de la nuit, du grand jour, d'un coucher de soleil, d'un clair de lune, d'un incendie, etc.

La production de ces effets alternatifs ne pouvant s'obtenir par la seule lumière du soleil, qui fait toujours défaut aux heures choisies maintenant pour les spectacles, doit être entièrement due à un mode d'éclairage artificiel et aux moyens de manœuvrer les engins qui lui sont propres. Ces moyens ont exigé de longues études, des recherches continuelles, et, bien que l'on ne soit pas encore arrivé à la perfection, il faut reconnaître que déjà la science, unie à une longue expérience des effets scéniques, a produit des appareils ingénieux et des dispo-

sitions multiples qui fournissent des résultats excellents, surtout si on les compare aux anciens errements.

Nous sommes loin aujourd'hui des chandelles que, du temps de Molière, on venait moucher sur la scène pendant la représentation, et loin encore du godet rempli d'huile dans lequel trempait une mèche infecte et fumeuse. Les progrès réalisés par Quinquet, puis par Carcel, ont été bien dépassés par l'emploi du gaz de houille, et si l'on voulait maintenant remplacer les milliers de becs qui s'allument en quelques minutes dans n'importe quel théâtre, même de second ordre, par un nombre égal de lampes les plus perfectionnées, on arriverait à une impossibilité pratique, qui remettrait la question de l'éclairage scénique presque à son point de départ.

Il se peut qu'à l'avenir cet éclairage par le gaz soit encore modifié, et remplacé par la lumière électrique, la chose n'est peut-être pas loin ; mais, au moment où j'écris, il faut constater seulement la puissance de cette nouvelle lumière, étudier les moyens qui peuvent lui permettre d'être employée dans les rampes, les herses et les portants, et surtout ne pas s'empresser de rejeter, pour courir un peu à l'aventure, les procédés d'éclairage au gaz qui ont contribué, pour leur grande part, aux progrès réalisés dans la mise en scène du théâtre.

Je poursuis plus que personne l'étude de cet éclairage électrique; je crois à sa réussite future; mais en l'état actuel, ce système doit encore s'effacer devant l'éclairage au gaz. D'ailleurs, je dois laisser un peu l'avenir de côté, puisque c'est du présent ou plutôt du passé que je m'occupe en parlant de l'éclairage de l'Opéra, et

c'est donc de la disposition que j'ai adoptée que je veux avant tout vous entretenir.

Il est vrai que l'éclairage au gaz se réduit dans son principe d'exploitation à peu de chose : production du combustible, tuyaux d'arrivée et brûleurs. Je n'aurais donc rien à dire sur ce sujet si, pour un théâtre, il n'y avait là quelques particularités intéressantes, et qui peuvent donner lieu à quelques utiles indications. Comme, en résumé, avec le concours de MM. Lecoq frères, j'ai étudié avec un soin extrême toute cette grave question de canalisation, et que l'Opéra, par ses dimensions, a permis d'installer les appareils avec ampleur, en décrivant de mon mieux les engins mis en œuvre, j'indiquerai ainsi à peu près de quoi se compose pratiquement l'ensemble d'un système d'éclairage adapté à un grand théâtre. Je crois alors que quelques-uns de mes lecteurs, non encore initiés à cette branche de la construction, seront peut-être fort aises d'apprendre à quelles combinaisons multiples il faut se livrer, et quelle quantité de besoins il faut prévoir, pour installer et faire manœuvrer sans danger plus de dix mille becs de gaz, et pour réaliser instantanément les effets de lumière les plus compliqués, sans qu'on aperçoive jamais la main qui les produit.

Il est inutile de parler de l'éclairage extérieur, sinon pour dire qu'il n'est pas tout à fait suffisant et qu'il serait bon de compléter les appareils, dont une partie a été ajournée faute d'argent. Cela se fera-t-il plus tard? j'en doute un peu maintenant, puisque mes demandes à ce sujet n'ont pas abouti.

C'est donc seulement de l'éclairage intérieur que je

voudrais m'occuper; mais, pour bien indiquer de quelle façon tout l'ensemble de ce service est installé, il faudra sans doute que j'entre dans quelques détails un peu techniques. Je ferai pourtant de mon mieux pour être compris, même par les personnes peu familiarisées avec ce genre d'opérations.

Ce qu'il faut avant tout ménager, c'est, on le comprend, l'arrivée facile du gaz. A cet effet une grosse conduite souterraine entoure tout l'Opéra, placée sous les trottoirs qui longent la balustrade extérieure, et en contournant tout le périmètre. Cette conduite, qui par sa dimension fait office de réservoir et de régulateur, est alimentée par tous les gros branchements de la Compagnie du gaz, installés dans le quartier, de sorte qu'en cas d'interruption momentanée de l'un de ces gros branchements, les autres puissent servir amplement à assurer la distribution régulière du gaz.

Sur cette conduite de ceinture extérieure, sont pris dix branchements souterrains de $0^{m},162$ de diamètre, qui vont rejoindre, par le plus court chemin possible, les dix compteurs placés dans les caves de l'édifice. Avant la traversée des murs périmétriques, les branchements sont munis chacun d'un robinet de même dimension, placé dans un regard en maçonnerie, recouvert d'un tampon en fonte. Ces regards, accessibles en tout temps, sont de dimensions calculées pour qu'un homme y descende facilement sans l'aide d'une échelle, de sorte que, dans le cas où, pour une cause quelconque (un incendie par exemple) on voudrait supprimer l'arrivée du gaz, on pût en quelques instants fermer les robinets sans pénétrer dans l'intérieur du monument.

Ces robinets méritent une mention spéciale. Dus à l'invention de M. Lerévérent, inspecteur de la Compagnie parisienne, ils présentent, au point de vue de la manœuvre, une facilité et une sécurité incontestables. Le graissage des gros robinets nécessite en effet l'enlèvement de la clef. On conçoit que, malgré le peu de durée de cette opération, il s'échappe par l'ouverture momentanément béante, une quantité considérable de gaz, qui, non-seulement se traduit en perte d'argent, mais surtout présente de graves dangers d'asphyxie pour l'ouvrier chargé de ce travail; sans compter les chances d'inflammation qui peuvent se présenter.

Pour obvier à ces inconvénients, ces robinets sont munis à chacune de leurs extrémités d'une petite boîte en tôle à rainures, qui permet, avant l'enlèvement de la grosse clef, d'introduire de chaque côté une petite vanne ou glissière, qui interrompt provisoirement l'écoulement du gaz et laisse, à l'abri de tout danger, nettoyer complétement toutes les parties du robinet. Seulement, comme il pouvait y avoir encore un inconvénient à ce que le gaz ne pût arriver à un instant donné par la conduite à inspecter, nous avons employé un système qui, tout en ne laissant passer qu'une petite quantité de gaz, en laisse encore entrer assez pour assurer le service permanent des veilleuses branchées sur le compteur recevant la conduite que l'on surveille. Il se compose simplement de deux petits raccords de tuyaux, reliés à la conduite d'arrivée un peu avant la jonction des robinets et à la conduite de distribution du compteur. Avant de placer les glissières, on ouvre un petit robinet installé sur ce raccord et la communication du gaz a lieu alors par ces tubulures

supplémentaires pendant l'enlèvement de la clef du gros robinet. Quant au graissage de ce petit robinet, il s'opère sans danger; la section étant fort minime, il suffit d'un tampon de chiffon pour l'obstruer lorsque l'on en retire la clef. De cette façon, on voit que l'arrivée du gaz suffisant pour les petits services, est toujours assurée; quant à l'entrée générale, elle a lieu par les neuf autres branchements laissés libres pendant l'opération faite au dixième, et comme tous les compteurs peuvent communiquer entre eux, on voit qu'on ne peut craindre la moindre interruption dans le service général de la distribution immédiate du combustible.

Cette condition est également remplie pour le gaz ayant déjà pénétré dans l'édifice, en passant par les dix compteurs (6 de 1.000 becs et 4 de 800). Voici comment on est arrivé à ce résultat : Tous ces compteurs ayant à leur entrée et à leur sortie des robinets-vannes à vis, permettent de régler à volonté la quantité des mouvements du gaz ; ces compteurs, comme je viens de l'indiquer ci-dessus, sont reliés entre eux par une grosse conduite de $0^{m}.200$ de diamètre, conduite sans fin à joint mobile et à fermeture en caoutchouc, qui reçoit à volonté le gaz sortant de tous les compteurs à la fois, ou celui sortant de tel compteur que l'on désire. Cette addition ou cette division se fait au moyen de nombreux robinets et de valves en fonte qui, suivant leur fermeture ou leur ouverture partielle ou totale, permettent de régler la pression et d'équilibrer la production de chaque compteur. Il faudrait donc, pour qu'une interruption pût se produire, que les six compteurs, qui, ainsi que nous l'avons vu, sont reliés à tout le réseau de Paris, vinssent à manquer tous

en même temps. On peut considérer la chose comme absolument impossible, et dès lors, le gaz alimenté par toutes les usines de la Compagnie, et pénétrant par dix entrées différentes, est, je pense, aménagé de façon à ce que jamais il ne vienne à manquer.

Voilà donc les grosses artères établies; il ne s'agit plus que de greffer sur elles les veines et les vaisseaux qui vont donner la vie, je veux dire la lumière, à tous les organes de l'édifice.

Cette greffe est faite sur la grosse conduite sans fin sur laquelle viennent se brancher toutes les colonnes montantes, desservant soit la salle, soit la scène, soit le foyer, soit l'administration ; et il semble superflu de dire que pour ces colonnes spéciales, on a pris les mêmes précautions que pour les colonnes générales, c'est-à-dire robinets et vannes à tous les points utiles, tuyaux d'aides dans les points où ces deux engins peuvent parfois être enlevés momentanément, et communication facultative des colonnes côté *cour* et côté *jardin,* pour qu'en cas d'accident imprévu, un côté du théâtre puisse toujours desservir l'autre. — En ajoutant à cette description un peu ardue, que les colonnes et conduites desservant la salle et la scène ont des dimensions égales à la grosse conduite intérieure, afin qu'à un instant donné cette salle et cette scène puissent être alimentées par tous les compteurs à la fois, on voit que les précautions les plus minutieuses ont été prises afin de conjurer toute interruption dans le service de l'éclairage : mais là n'est pas encore l'agencement le plus typique de la canalisation de l'Opéra ; car ces conditions de bonne installation peuvent se présenter plus ou moins dans d'autres établissements

importants ; ce qui constitue principalement la spécialité de l'éclairage d'un théâtre est le jeu d'orgue qui concentre toutes les arrivées des branchements et permet de produire et de régulariser à coup sûr les effets alternatifs de lumière et d'obscurité, indispensables dans toutes les scènes de premier ordre.

C'est de ce jeu d'orgue que nous allons nous occuper ; mais il convient avant cela de désigner les diverses parties sur lesquelles il doit avoir son effet, et de voir la multiplicité de son office.

Il dessert donc le lustre et la couronne lumineuse de la salle, la rampe d'avant-scène, les herses, les portants et les rampes de terrains.

Quelques mots suffisent pour le lustre (qui est monté ou descendu au moyen d'un treuil et dont le poids mort est équilibré par quatre contre-poids à la différence de mille kilos près, laissés à la charge du treuil) : la conduite de gaz, gros tuyau de raccord en cuir, branché sur les colonnes montantes, est installée autour d'un tambour et qui s'enroule ou se déroule suivant que le lustre s'élève ou s'abaisse. Comme il ne s'agit pas en ce moment de la description de tout le système mécanique attaché au lustre et à ses accessoires, ce que je viens de dire suffit pour la question qui nous occupe. Je constaterai néanmoins que, malgré la simplicité théorique des principes adoptés pour la manœuvre, il y a eu à vaincre bon nombre de difficultés de toutes sortes, qui ont dû être étudiées avec grand soin et grande minutie.

Quant à la couronne lumineuse alimentée par une conduite sans fin, faisant le tour de la coupole, elle a été agencée de façon à ce que tous les becs dégageassent leur

chaleur et leur fumée dans des tuyaux en cuivre qui les emportent dans le récipient commun allant rejoindre les cheminées d'appel de ventilation. De cette façon on a, autant que possible, évité la chaleur dégagée par ces becs et augmenté d'autant le tirage d'appel des conduits d'évacuation. Cette couronne dont, suivant moi, l'effet était agréable, a été allumée pendant quelques mois lors de l'ouverture de l'Opéra; puis elle ne l'a plus été que les jours de bal ou des premières représentations, et actuellement elle semble ne plus devoir l'être du tout. Je regretterais qu'il en fût toujours ainsi et j'espère qu'un jour ou l'autre, on en reviendra au moins au deuxième mode adopté; celui de l'allumage les jours de représentations spéciales.

La rampe d'avant-scène offre une particularité intéressante qui, si elle n'est plus tout à fait nouvelle puisqu'elle se présentait déjà à l'ancien Opéra, mérite néanmoins quelques mots de description. Je veux parler du renversement des feux qui, au lieu de s'élever comme d'habitude de bas en haut pour se diriger vers l'air libre au sortir des verres, descendent au contraire de haut en bas pour envoyer leur fumée et leur chaleur dans un conduit formant récipient général et sont dirigés ensuite par appel dans des tuyaux de ventilation installés *ad hoc*.

Ce système a amené sans conteste un progrès considérable dans la disposition des rampes de théâtres, non pas tant encore parce qu'il retire une grande portion de la chaleur que les anciennes rampes amenaient à la figure des artistes placés près de l'avant-scène, non pas tant non plus à cause des émanations qu'il soustrait à la salle, mais surtout parce qu'avec ce système, aucun

incendie n'est plus à craindre et que les danseuses peuvent sans danger s'approcher des becs aussi près qu'elles le veulent sans que leurs jupes s'enflamment à ces feux menaçants, toujours prêts à consumer ce qui se trouve au-dessus d'eux. Non-seulement la main placée à quelques centimètres de l'orifice supérieur du tube, là où l'air fait son entrée pour alimenter les becs, la main, dis-je, ne ressent aucune chaleur ; mais on peut placer impunément au-dessus de cet orifice supérieur et le touchant absolument, les substances les plus inflammables, de la gaze, de l'amadou, des huiles minérales même, sans que celles-ci aient rien à redouter du feu de la rampe et cela non pas pendant quelques courts instants, mais bien pendant des heures entières, on peut même dire à perpétuité. On comprend dès lors quelle immense sécurité offre ce système et combien il est à désirer qu'il soit un jour plus communément employé. La dépense d'installation n'est pas au surplus très-considérable, et l'entretien n'est pas plus coûteux que celui des rampes à feux directs.

Cette rampe fut inventée, je crois, par MM. Melon et Lecoq (gaziers de l'Opéra). En tout cas, ce sont eux qui, les premiers, en ont fait l'application à Paris à l'ancien Opéra, alors que j'étais déjà l'architecte de cette salle, il y a une vingtaine d'années. Je me rappelle avec quel intérêt j'ai dirigé ou plutôt suivi ce travail, les objections que les artistes y ont faites tout d'abord, parce que cela semblait modifier un peu leurs habitudes ; puis enfin la faveur marquée qu'il obtint après quelques semaines de fonctionnement. Seulement, à cette époque, on craignait encore quelques extinctions accidentelles de ces feux renversés, et la rampe ancienne avait été conservée un peu

en retraite de la nouvelle, et mise toujours au feu bleu, de façon à remplacer celle-ci en cas d'accident. Je dois dire que l'extinction est arrivée une fois dans le commencement, alors que le tirage n'était pas encore établi dans de bonnes conditions ; mais depuis lors, dès que l'appel a été régularisé, la rampe a fonctionné à merveille, et maintenant il n'est plus question d'une rampe de secours, reconnue complétement inutile.

Dans ce système, à part l'arrivée du gaz, qui se fait par le haut de la rampe, et l'appel qui se fait au-dessous d'elle, les mouvements d'élévation et d'abaissement de l'ensemble s'exécutent comme dans d'autres appareils, au moyen de pignons et de roues dentées, qui fonctionnent avec précision et sécurité ; mais, ainsi que je l'ai dit à propos du lustre, je ne m'occupe pas ici de la question purement mécanique, et je me borne, en ce qui touche à la rampe, aux quelques mots d'explication générale que je viens d'écrire.

Après la rampe viennent les herses, au nombre de onze, une par plan ; ces herses tiennent toute la largeur de la levée et sont mues dans leurs ascensions et leurs descentes par des fils passant sur des tambours spécialement affectés à cet usage. La jonction de ces herses mobiles avec les colonnes montantes, en même nombre qu'elles, se fait au moyen de boyaux en cuir assez longs pour permettre la descente des herses de leur point de suspension le plus élevé jusqu'au niveau du plancher de la scène.

Quant aux portants, au nombre de vingt-deux, soit deux par rue, côté *cour* et côté *jardin*, ils sont aussi reliés aux colonnes montantes par des tuyaux un peu moins longs

que ceux des herses et qui passent en dessous du théâtre, par des trous réservés à cet effet dans le plancher de la scène. Viennent enfin les rampes du terrain, qui varient suivant les circonstances, mais qui sont aussi au nombre de vingt-deux, soit deux moitiés par eur; leur assemblage avec les colonnes est le même que celui des portants.

Il va sans dire que ces canalisations de toutes sortes, qu'elles soient en fonte, en fer, en cuivre ou en cuir, sont toutes munies de robinets plus ou moins nombreux, servant à régler l'arrivée du gaz et à en interrompre au besoin le circuit.

Voilà donc les principales dispositions des appareils d'éclairage de la salle et de la scène qui tous aboutissent par des conduites séparées les unes des autres au jeu d'orgue, dont il est temps maintenant de s'occuper.

Disons avant tout que cet établissement est réellement d'une installation parfaite; que tout y est combiné avec soin et intelligence, et que cette partie de l'Opéra, inconnue du public, mérite l'attention des gens spéciaux et fait l'étonnement des quelques personnes qui sont admises à la visiter. Je puis bien déclarer cela sans crainte d'être accusé de vanité; car si j'ai eu ma petite part dans l'étude des dispositions de cet ensemble, c'est, en résumé, mes entrepreneurs, MM. Lecoq frères, qui peuvent d'autant plus s'en considérer comme les inventeurs, que dès le principe, c'est à eux que l'on doit l'introduction de cet utile mécanisme dans les premiers théâtres parisiens qui en ont été pourvus.

La mission du jeu d'orgue d'éclairage est, en ramenant sur un seul point tous les robinets commandant les becs variables du théâtre, de permettre à un seul homme

de produire instantanément, et au moment désigné, tous les effets de lumière nécessaires à l'action. Cette opération se faisait autrefois par des robinets éloignés les uns des autres, ce qui ne permettait pas d'obtenir des effets rapides et simultanés. Dans les théâtres ordinaires, où ce système a d'abord été employé, le jeu d'orgue était installé sur le mur d'avant-scène du côté du théâtre; mais à l'Opéra cette place est occupée par les loges de service, et d'ailleurs cet emplacement n'aurait pas suffi, puisque les appareils du jeu d'orgue occupent un développement de plus de dix mètres; il a donc fallu chercher un autre poste, et c'est le dessous même de l'avant-scène qui a été choisi à cause de son développement en largeur et de sa position centrale. De cette pièce, à l'aide d'une petite niche réservée à côté de la loge du souffleur, le chef de l'éclairage peut surveiller l'ensemble des lumières sur la scène et dans la salle, commander aux hommes chargés du jeu d'orgue, et voir l'effet produit par chacune des manœuvres opérées.

La conduite générale intérieure de l'Opéra vient terminer son réseau au milieu même du théâtre et au-dessous du jeu d'orgue. Cette arrivée de la conduite se fait dans un tuyau de grande dimension, dont la section est égale à la somme de celles des diverses arrivées, et qui, par sa capacité, remplit ainsi l'office de réservoir de gaz, devant toujours contenir en excès la consommation qu'il doit alimenter. C'est de cette conduite, de ce réservoir plutôt, que partent deux branchements principaux se dirigeant l'un du côté *cour*, et desservant spécialement le scène, l'autre du côté *jardin*, et desservant exclusivement la salle. Chacun de ces branchements est muni

d'un robinet en cuivre, à papillon. Les tiges de ces papillons sont reliées à deux tringles mobiles, suivant le mur d'avant-scène, et dont les extrémités, arrivant dans la pièce du jeu d'orgue, s'engrènent sur deux roues en cuivre graduées. En manœuvrant ces deux roues, on fait, soit instantanément, soit graduellement, la nuit ou le jour sur la scène et dans la salle; de plus, un système de clavetage permet de réunir à volonté ces deux roues à une troisième, placée au milieu d'elles. En manœuvrant alors cette dernière roue, on peut d'un seul coup faire la nuit à la fois dans la salle et sur la scène.

Cependant si là se bornait le mécanisme du jeu d'orgue, il pourrait advenir qu'en tournant trop la roue motrice, on arrivât à éteindre absolument tous les becs, au lieu de les baisser seulement; aussi, pour éviter cet inconvénient, le système est doublé d'un accessoire qui garantit les flammes de toute extinction involontaire. A cet effet, chacun des robinets à papillon est accompagné d'un autre robinet dit robinet de secours, d'un diamètre beaucoup plus petit que le robinet général et qui reste toujours ouvert et maintenu à un point réglé d'avance, en ne laissant passer ainsi par son ouverture que la quantité de gaz nécessaire pour que les flammes brûlent toujours au bleu, c'est-à-dire soient à la position qu'elles doivent occuper pour produire la nuit dite complète, telle qu'elle se manifeste au théâtre. De cette façon, on ne peut craindre un mouvement trop brusque de la roue initiale, puisque les feux bleus sont toujours assurés et empêchent une extinction complète.

Ceci a trait à la manœuvre générale; mais il faut que le jeu d'orgue réponde à d'autres besoins. Si le plus sou-

vent cette manœuvre générale est requise, il se présente très-fréquemment des cas où elle est plus compliquée et doit être divisée. Ainsi, on peut avoir à produire une nuit graduelle, qui commencera par le lointain du théâtre, pour gagner l'avant-scène, et réciproquement on peut avoir à produire une nuit complète à la scène et laisser la lumière entière à la salle; on peut, en cas de changement à vue, avoir un salon à la nuit et derrière ce salon un éclairage complet, à plein feu, qui apparaisse instantanément au moment où les premiers décors seront enlevés; puis, enfin, on peut avoir besoin de feu à tel ou tel portant seulement, à telle ou telle herse ou à telle ou telle bande de terrain, de sorte qu'en résumé, tous les conduits dont j'ai parlé plus haut doivent pouvoir s'actionner, soit séparément, soit par groupes, soit simultanément. Ces combinaisons sont donc multiples, et pour y satisfaire il faut une division des services beaucoup plus grande que celle qui se rapporte à la manœuvre générale.

Pour cela, on a installé autant de robinets de manœuvre qu'il y a de conduites différentes; tous pouvant agir séparément ou se relier au besoin avec ceux de leur groupe et avec ceux des groupes différents, de façon qu'une seule manœuvre suffise pour actionner tous les appareils requis.

Ces robinets de manœuvre sont tous disposés de même; de sorte qu'il suffira d'en décrire sommairement un pour faire connaître tous les autres. La seule différence qui existe entre eux est relative à la section des conduites qu'ils déversent.

Placée près du sol, la clef de ce robinet est munie

d'un long levier en fer, pouvant décrire un quart de cercle. L'extrémité de ce levier, portant une poignée, s'engage dans une rainure ménagée au milieu d'un cadran gradué, sur lequel il se fixe au moyen d'une vis de pression, et cette vis se serre lorsque le levier est dans la position qu'il doit occuper pour donner le degré de lumière voulue. Ce robinet, comme tous ceux employés dans le jeu d'orgue, est doublé d'un second robinet de secours, d'un diamètre plus petit, semblable à celui dont j'ai déjà parlé pour les conduites générales, et qui est réglé d'avance, de façon à maintenir la flamme au bleu lorsque la clef principale est fermée.

Toutes ces manœuvres se font sur l'ordre du chef d'éclairage, à l'instant de les effectuer; mais les intensités de lumière sont réglées d'avance et inscrites pour chaque pièce sur un tableau, indiquant les numéros de robinets qui doivent être mis en mouvement et les numéros des cercles gradués où les leviers de ces robinets doivent s'arrêter. Tout est indiqué clairement sur ces tableaux : les paroles où doivent commencer les manœuvres, la durée des mouvements, les intensités, etc. Au surplus, comme les hommes chargés de ce travail ont répété leurs opérations comme les artistes répètent leurs rôles, ils savent déjà ce qu'ils doivent faire sans même consulter le tableau, qui ne leur sert pour ainsi dire que de souffleur écrit, si par hasard ils oubliaient quelques points de leurs manœuvres.

Tout se passe donc chaque soir d'une façon régulière et presque automatique et l'on voit, par la description que je viens de donner du jeu d'orgue combien cet appareil, ou plutôt cette suite d'appareils, simplifie le ser-

vice et donne toutes les conditions de garanties désirables au fonctionnement précis de l'éclairage d'un théâtre.

Je ne me dissimule pas que ce que je viens de dire est beaucoup trop long, ou beaucoup trop court; trop long pour être agréable; trop court pour être utile. Comme je ne sais maintenant comment diminuer ce chapitre, je prends le parti de l'allonger en parlant de quelques essais d'éclairage, faits ou à faire, avec diverses lumières autres que celle du gaz de houille.

Les principales expériences ont eu lieu avec la lumière électrique; elles ne sont pas encore concluantes; néanmoins il faudra les poursuivre, et il est probable qu'alors nos études pourront être profitables à la question.

Mais il faut diviser en deux sections bien distinctes cet éclairage électrique, et l'adapter d'une part à la salle et à la scène, et de l'autre aux foyers, aux escaliers et aux grandes galeries de communication. Quant à cette dernière section, il n'y a pas de difficultés bien réelles et l'on peut dire à l'avance que cet éclairage pourrait être adopté à l'Opéra avec quelques précautions et modifications, telles par exemple que la coloration de la lumière au moyen de verres ou de réflecteurs teintés.

Le changement des charbons peu nombreux, la disposition des brûleurs, tout cela est très-pratique et il n'y a guère, avant de prendre une décision, qu'à étudier encore pendant quelque temps les divers procédés mis en œuvre actuellement pour la production de la lumière électrique. Il y a également aussi celle de l'économie ou de la plus-value réelle qui doit se présenter. Cette question est encore difficile à résoudre, attendu que chaque inventeur prétend que son système est moins cher que celui du

voisin, et surtout moins cher que celui de l'éclairage par le gaz. Mais cette assertion ne me semble pas encore tout-à-fait démontrée, car elle repose surtout sur la comparaison des intensités des deux lumières rivales. Or, il ne faut pas, en pratique, s'en tenir toujours aux appareils de laboratoire, et je suis convaincu que les chiffres présentés doivent subir de notables différences lorsque, au lieu d'un foyer tout seul, mis en comparaison avec un bec de gaz ou une lampe carcel, c'est un ensemble de foyers que l'on installe d'une façon plus ou moins rationnelle.

Il faut bien se dire que ces foyers électriques ne pouvant être supportés directement par la vue, perdent considérablement de leur pouvoir éclairant, trente ou quarante pour cent, lorsqu'ils sont munis d'écrans ou de verres dépolis. Il faut bien se dire aussi qu'une lumière très-brillante, installée en un seul point, tout en pouvant éclairer parfaitement une salle, tend à la rendre cependant moins lumineuse d'aspect, par la comparaison immédiate qui se fait pour les yeux avec les parois de cette salle et la lumière intense du foyer. Il n'y a qu'en cachant celui-ci aux regards, que les parois reprennent toute leur valeur lumineuse.

Néanmoins, s'il y a à étudier encore, on doit être convaincu qu'un jour ou l'autre on arrivera à un résultat des plus satisfaisants; et, quant à moi, je ne laisse passer aucune occasion de me rendre compte de tous les systèmes produits et d'emmagasiner dans mon esprit tous les avantages et les inconvénients que je leur reconnais, afin de pouvoir, à un instant donné, appuyer les propositions définitives que je ferai au ministère de toutes les raisons qui militeront en faveur du procédé choisi.

Aujourd'hui, bien que j'aie déjà des opinions assez nettement arrêtées sur le plus grand nombre des moyens mis en œuvre pour produire la lumière électrique, je craindrais de me prononcer encore sur leurs valeurs comparatives, et je considère, pour l'instant, que les procédés Jamin, Jablochkoff, Lontin, Werdermann, etc., sont tous aptes à donner de bons résultats dans telles ou telles conditions.

Quoi qu'il en soit, je poursuis l'étude de ces procédés, parce que je désire que bientôt la lumière électrique soit installée, au moins dans le foyer de l'Opéra, afin de soustraire les peintures de Baudry, celles de Barrias et celles de Delaunay aux émanations d'hydrogène sulfuré qui, sans avoir encore altéré ces peintures, tendent néanmoins à les faire se recouvrir d'une couche brune, qui en retire la vivacité et la fraîcheur.

C'est donc vers ce point que d'abord je voudrais conduire l'administration des travaux publics ; mais il faut pour cela être d'accord avec celle des Beaux-Arts, et, si j'en juge d'après certains indices, je crains que cet accord ne soit encore quelque temps à se produire. Il faut en effet compter avec la direction du théâtre, et il est naturel, avant tout, que M. Vaucorbeil ne désire pas payer de supplément de lumière et trouve avec raison qu'il en a assez avec 300,000 fr. par an. De leur côté, les deux ministères ne semblent pas disposés à payer le supplément qui se produirait vraisemblablement, malgré les offres de rabais faites par diverses compagnies. Il est en effet possible, qu'une fois les appareils fournis et établis : machine à vapeur et machine magnétique, les prix de revient soient en faveur de la lumière électrique ; mais il faut

toujours faire les frais de premier établissement, et c'est là, pour le moment, le bâton qui se met dans les roues qui paraissent prêtes à tourner.

De plus, le directeur de l'Opéra craint que si le foyer devient par trop lumineux, la salle, déjà un peu sombre, ne paraisse encore plus obscure ; il faudrait donc d'abord éclairer davantage la salle, avant de s'occuper du foyer ; mais là, l'inconvénient devient encore plus manifeste : si l'on éclaire plus la salle, la scène semblera avoir moins de clarté, et comme c'est là, en somme, le critérium de tout effet scénique, il faudra donc à nouveau commencer par éclairer plus vivement la scène.

De déductions en déductions, on arrive donc à ceci : c'est que dans l'intérêt des peintures du foyer il est utile de commencer par ce foyer pour l'installation de la lumière électrique, et que, dans l'intérêt des représentations, il est utile de finir par lui. Quant à moi, qui pense que l'on peut en tout cas régler facilement la lumière électrique de façon à ne pas lui donner une intensité générale d'éclairage plus grande que celle du gaz, je crois que l'on pourrait fort bien commencer par l'éclairage du foyer, si on se tenait dans ces conditions. Mais ma situation est assez délicate, et, ne voulant élever aucun conflit entre deux administrations, ou plutôt entre le directeur de l'Opéra et les artistes qui ont décoré l'édifice, je ne puis que faire des vœux pour que bientôt on puisse éclairer la scène avec intensité, et cela, non-seulement dans des conditions d'économie, mais encore avec des moyens pratiques, ce qui, en ce moment, me semble assez difficile.

En effet, si on se rapporte à ce que j'ai dit de la né-

cessité qu'il y a que les feux d'éclairage de la scène et de la salle puissent varier d'intensité en passant par tous les degrés successifs de lumière, on voit qu'il faut que cette condition de gradation lumineuse soit absolument remplie par les foyers électriques. Or, en l'état actuel, cela ne se peut encore. On peut bien éteindre les charbons ou les rallumer, et cela dans quelques systèmes seulement; mais aucun de ceux produits jusqu'à présent, ne peuvent modifier directement l'intensité de leurs foyers : la lumière est nulle ou éclatante. De là, impossibilité complète de l'emploi sur la scène d'un théâtre. J'entends que la modification ne peut avoir lieu par changement sur les becs eux-mêmes; car il est vrai que l'on pourrait, au besoin, en éteindre un d'abord, puis un ensuite, puis un autre, de façon à arriver de la pleine lumière à l'entière nuit; mais quelle complication énorme! quelles difficultés insurmontables! Puis pour arriver à ce résultat, on pourrait aussi masquer les foyers par des écrans de plus en plus épais, complication presque aussi forte, et qui, si elle était ramenée à sa plus simple méthode, ne serait que le retour aux procédés imparfaits employés pour les becs à huile. Ce serait un progrès à l'envers!.

Le mieux serait encore d'employer les foyers tels qu'on le fait maintenant dans un grand nombre de théâtres, lorsqu'il s'agit d'éclairer le ballet au moyen de feux électriques, plus ou moins tamisés et croisés, qui donnent un effet satisfaisant; mais à la seule condition qu'ils soient accompagnés et soutenus par la lumière du gaz. Ce ne serait donc pas une substitution, mais seulement une adjonction qui deviendrait fort coûteuse, si elle se continuait pendant toute la soirée, et qui, au surplus, par cette con-

tinuité même, empêcherait des effets plus puissants de se produire à des instants donnés. Si l'on retirait le gaz pendant que les foyers électriques donnent, on aurait alors des lumières trop crues et trop intenses, et en résumé, on n'arriverait qu'à un résultat bien moins satisfaisant que celui que l'on obtient actuellement avec le gaz de houille.

D'ailleurs il faut penser à la difficulté, à l'impossibilité presque, de placer chaque soir tous les accessoires nécessaires aux herses, aux portants, à la rampe, etc. Le service serait toujours à faire et un oubli quelconque pourrait amener une interruption d'éclairage. Puis il faudrait à l'Opéra pour faire fonctionner tous les foyers utiles, un nombre assez considérable de machines à vapeur. Les tuyaux d'évacuation manqueraient pour la plupart, et il deviendrait bien difficile d'actionner tous les engins. Enfin, comment, sans interrompre les représentations, opérer le changement radical de tous les appareils au gaz par des appareils électriques?

Ce sont là des points très-importants, et ce ne sont pas encore les seuls qui montrent que l'éclairage des scènes théâtrales par les foyers électriques n'est pas encore arrivé à maturité, et qu'il serait fort imprudent de prétendre à changer tout d'une pièce les choses existantes, pour les remplacer par des choses nouvelles.

D'ailleurs on peut être un physicien parfait et n'être pas tout à fait compétent dans les opérations théâtrales, et ceux qui réunissent ces deux conditions, comme M. Lecoq, qui a installé tout le gaz de l'Opéra, et qui est maintenant administrateur de la Compagnie Jablochkoff, et M. Dubosq, qui depuis quarante ans fait à l'Opéra la lumière électrique de la scène, sont loin de prétendre

encore à la possibilité pratique d'adapter leur système à l'éclairage continu de la scène. Lorsque M. Lecoq, qui est pourtant fort disposé à faire triompher ses idées, et que M. Dubosq, cet éminent physicien qui ne serait certes pas fâché d'attacher son nom à cette nouvelle entreprise, lorsque les personnes compétentes et intéressées à la réussite hésitent, et en somme reconnaissent que la question est encore prématurée, il devient difficile de se leurrer d'un espoir immédiat et on ne peut que continuer les études et les expériences qui amèneront peut-être un jour à une heureuse solution.

En attendant, ce n'est pas à l'Opéra que peuvent se faire de prime-abord ces expériences complètes de l'éclairage de la scène. Il faut, avant de bouleverser tout un système si bien installé, commencer par des essais de moindre importance ; c'est donc par de petites scènes que l'on devra d'abord essayer les nouveaux systèmes et leur donner le temps d'affirmer leur valeur et leur supériorité ; puis ensuite on pourra les installer dans d'autres théâtres un peu plus grands ; puis enfin, c'est lorsque toutes ces installations auront bien réussi que l'on verra alors s'il y a avantage et possibilité à leur donner droit d'entrée à l'Opéra. Il ne faut pas que les inventeurs se fassent illusion sur ce point ; car je ne sais qui oserait prendre sur lui la responsabilité d'un tel bouleversement sans être absolument certain des avantages qu'il pourrait procurer.

Donc, en résumé, et en l'état actuel : possibilité d'éclairer électriquement les foyers et les escaliers ; impossibilité d'agir de même pour la scène. Telle est du moins mon opinion sincère, qui comprend en outre le désir

d'expérimenter cette lumière au grand foyer dans l'intérêt de la conservation des peintures qui le décorent.

Il n'y a pas que la lumière électrique qui cherche à faire concurrence à l'Opéra à celle du gaz de houille. Deux autres procédés différents ont été aussi proposés, qui offrent quelque intérêt :

Le premier est dû à M. Brun, ingénieur civil, qui amène un courant d'oxygène à la pointe d'un crayon, et qui lui donne ainsi une combustion éclatante, égalant à peu près celle de la lumière électrique. L'avantage de ce procédé, c'est que la lumière peut être graduée à volonté : en effet, suivant la quantité d'arrivée du gaz oxygène, le crayon brûle au rouge sombre ou bien au blanc vif; de sorte que par le simple mouvement de la clef d'un robinet, on obtient toutes les variétés d'intensité; mais il y a toujours la question des crayons à poser et à retirer et la difficulté d'agencer tout ce système un peu compliqué; je ne pense donc pas que là encore se trouve la solution; néanmoins, comme le procédé est ingénieux, je compte faire encore quelques expériences en maintenant toutefois mon opinion, qu'en cas même de réussite, ce n'est pas à l'Opéra que l'installation première se devrait tenter.

Le second procédé est celui du remplacement du gaz de houille ordinaire par un gaz riche hydro-carburé. Ce gaz dont le pouvoir éclairant est certainement cinq ou six fois au moins plus grand que celui du gaz de houille, n'est pas tout à fait nouveau; mais il y avait quelques difficultés à le produire. M. Gapiau est parvenu à en rendre la fabrication plus facile et, par suite, à en rendre l'emploi plus pratique. Je n'ai pas à décrire ici le procédé employé; cela me mênerait trop loin; je dirai seulement que les

huiles essentielles qui doivent procurer le combustible se divisent en gouttelettes infinitésimales avant de tomber sur la cornue de distillation, qui les transforme en gaz prêt à être employé.

Si on analyse ce gaz, on se rend compte qu'il ne contient aucun atome d'acide sulfureux ; de là, avantage incontestable sur le gaz de houille, en ce qu'il ne détériore ni la peinture ni la dorure. De plus, ce gaz paraît dégager moins de chaleur ; de sorte que, si des expériences plus concluantes ne viennent pas à montrer quelque inconvénient non signalé, ce nouveau combustible aurait sans conteste de grands avantages sur l'ancien : lumière bien plus grande, chaleur moindre et absence de principes délétères.

Cela une fois reconnu, le plus grand avantage pratique qu'il y aurait encore, c'est que rien ne serait à modifier dans la canalisation actuelle de l'Opéra. Il suffirait seulement de supprimer ou d'aveugler cinq becs sur six, ou bien de changer le numéro de tous les becs, de façon à ce qu'ils laissassent passer moins de lumière chacun, cette lumière étant, ainsi qu'il est dit, fort supérieure à celle du gaz de houille.

Les inventeurs de ce procédé prétendent également que l'économie est de leur côté. De cela, je ne suis pas encore bien certain ; mais enfin, il est possible qu'il n'y ait pas grande différence dans les prix de revient.

J'ai fait sur ce gaz diverses expériences à l'Opéra, et j'ai reconnu par moi-même la vérité des avantages décrits ci-dessus. Il semblerait donc que ce dernier système eût chance de réussite, et même, chance de réussite immédiate à l'Opéra, parce qu'il ne s'agirait que de remplacer un

gaz par un autre, sans rien modifier aux appareils distributeurs existants.

Mais! il y a un grand *mais!* la difficulté est d'éclairer la lanterne. En effet, si l'on peut au besoin installer à l'Opéra même un petit gazomètre (ce qui ne me paraît pas sans danger), pour un éclairage de peu d'importance, il serait indispensable pour éclairer tout l'édifice et même seulement la scène, de construire hors Paris un gazomètre de grande dimension. Cela peut se faire à la rigueur; mais ce gazomètre construit resterait alors inactif, attendu que la Compagnie générale du gaz a le monopole exclusif des traversées souterraines des rues de Paris, et naturellement s'opposerait à ce que n'importe quel rival plaçât des conduites à côté des siennes! Les producteurs du nouveau gaz seraient donc dans la position d'un homme qui, ayant à monter un chargement du rez-de-chaussée au cinquième étage, trouverait, en guise d'escalier, un mur hérissé de bayonnettes!

Il y a bien un article dans le cahier des charges de la Compagnie qui donne au Conseil municipal le droit d'imposer à la Compagnie l'emploi de procédés nouveaux constituant un réel progrès dans l'éclairage; mais tout cela est bien aléatoire. La Compagnie est puissante; les termes de l'article peuvent donner lieu à interprétations diverses, et il y a gros à parier que le gaz Gapiau, qui fonctionne déjà en partie dans quelques petites villes, est pour longtemps exilé de Paris et par suite de l'Opéra.

Dans tous les cas, si le directeur du théâtre n'y met pas d'opposition, je me propose de faire faire à nouveau d'autres expériences sur les herses actuelles. Si le résultat est définitivement bon, eh bien! j'en poursuivrai une

étude encore plus sérieuse et soumettrai à l'administration compétente le résultat de ces expériences.

J'étudie en ce moment un autre système de gaz ayant à peu près les avantages du gaz Gapiau : le gaz de liège; mais les inconvénients d'exécution semblent aussi en rendre l'emploi bien difficile.

En attendant, on voit que tous les systèmes proposés jusqu'à ce jour, n'ont pas un emploi immédiatement pratique, et que l'on doit jusqu'à nouvel ordre, continuer l'éclairage de l'Opéra au moyen du gaz de houille, qui a pour lui, tout au moins, l'avantage d'une longue prise de possession et d'un fonctionnement régulier.

Pour servir de complément à cet article sur l'éclairage, il me semble que je puis vous donner connaissance d'un rapport adressé dernièrement au ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, et qui contient quelques données relatives au sujet que je viens de traiter. Il en contient également quelques-unes se rapportant à diverses opérations dont j'ai déjà parlé; peut-être y trouvera-t-on quelques redites; mais j'espère qu'on aura déjà oublié ce que j'ai écrit; en tout cas, ce rapport indiquera une phase des situations, et à la fin je dirai quelques mots qui montreront l'influence que mes observations ont pu avoir sur les décisions ministérielles ou autres; de cette façon, c'est presque un document que j'insère dans ce volume, et il y a des personnes qui aiment assez ce genre de littérature.

RAPPORT

ADRESSÉ

A M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

Paris, le 23 mai 1879.

MONSIEUR LE MINISTRE,

« Je reçois à l'instant la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser relativement aux modifications qui pourraient être apportées à la salle et à la scène du nouvel Opéra et je m'empresse de vous soumettre mes idées à ce sujet.

« Je ne sais trop en commençant si je pourrai être concis dans ma réponse; car la question exige quelques commentaires, en tout cas je tâcherai d'être clair et de bien préciser les points qui forment l'objet de cette étude.

« Afin de la rendre plus méthodique, je la divise en plusieurs points, savoir :

I. *De l'acoustique de la salle.*
II. *De l'éclairage.*
III. *De la machinerie théâtrale.*
IV. *Du chauffage et de la ventilation.*
V. *Des diverses modifications prévues ou à prévoir.*

I.

DE L'ACOUSTIQUE.

« Si je n'avais pas craint de montrer quelque peu de vanité et si je n'avais eu peur de vous soumettre un dossier

trop volumineux, j'aurais joint à ce rapport un extrait de l'ouvrage que j'ai publié sur l'Opéra et relatif à l'acoustique. Le chapitre ayant trait à cette question, écrit, il est vrai, plutôt en boutade qu'en discours de rhétorique, a du moins cet avantage, qu'il indique l'historique des opérations et l'état des esprits au moment de l'ouverture de l'Opéra. En tout cas, Monsieur le Ministre, si vous vouliez parcourir ces quelques feuilles, l'ouvrage est dans vos bureaux, remplaçant l'exemplaire que je n'ai pas osé vous adresser aujourd'hui.

« Quoi qu'il en soit, ce chapitre établissait plusieurs points dont les principaux sont ceux-ci : 1° absence complète de règles pour l'acoustique des salles de théâtres ; 2° désintéressement de ma part dans les critiques et surtout dans les éloges qui peuvent être formulés au sujet de l'acoustique de l'Opéra, et 3° constatation formelle, à cette époque, de la parfaite sonorité de la salle, au moins en ce qui touchait les chanteurs.

« Les deux premiers points n'ont qu'une médiocre importance, puisqu'ils me sont à peu près personnels ; mais le dernier est plus significatif, puisqu'il se rapporte à une opinion alors générale, et dont les preuves ne m'ont pas fait défaut il y a trois ans.

« Par quel phénomène une salle reconnue dans le principe si excellente que l'on n'hésitait pas à la mettre au-dessus de l'ancienne salle incendiée, ce qui n'était pas une minime faveur, a-t-elle aujourd'hui une autre réputation ? S'était-on trompé jadis, se trompe-t-on maintenant ? Il est un peu difficile de retrouver toutes les causes de cette métamorphose qui eût peut-être étonné Ovide ; mais on peut croire que le point de départ en a été futile.

Quelques petites vanités froissées, quelques racontars de journalistes, ont suffi pour attacher un maigre grelot que l'on a fait sonner pour passer le temps et que l'on a peu à peu changé en sonnette, puis en grosse cloche; si bien que des commissions officielles, qui auraient dû se garantir de tout entraînement, ont fait comme bien d'autres; elles ont tiré sur le battant sans savoir si la cloche était fêlée et si le son était juste.

« Il faut dire aussi que, d'autre part, quelques mécontents de la première heure, ne voulant pas suivre le gros des sonneurs, prétendent que la salle, jadis selon eux fort médiocre, est devenue tout à fait bonne. Ceux-ci auraient plutôt raison, car il est de fait notoire qu'une salle gagne toujours en vieillissant, de sorte qu'il y a bien des chances, lorsque l'architecte qui l'a construite n'est plus de ce monde, pour qu'on entonne des hosannas sur sa mémoire alors qu'on le critiquait de son vivant.

« Ce qui est assez curieux dans l'historique de cette transformation graduelle du sentiment public, ou plutôt du sentiment de divers intéressés, c'est que les plaintes se sont toujours manifestées quasi en dehors de ma connaissance. Ceux qui sonnaient la cloche fêlée avaient pour ainsi dire un peu honte de leur changement d'opinion. Ils me voyaient souvent, me remerciant fort de leur avoir donné une aussi bonne salle et, pour peu que je l'eusse voulu, ils m'eussent signé de bons et valables certificats ! Mais une fois loin de moi, leurs plaintes se manifestaient, et l'architecte qu'ils venaient de traiter comme un de leurs utiles collaborateurs en musique, ne devenait plus qu'un simple bâtisseur, sacrifiant les compositeurs à la réclame de son escalier !

« Cela est assez humain, en somme, et ne doit guère étonner ceux qui ont déjà tant soit peu vécu; néanmoins cette espèce de cligne-musette jouée en catimini montre qu'il y avait parmi les conjurés comme une sorte de fausse honte, ou tout au moins comme une sorte d'indécision inconsciente. Bien que j'aie eu connaissance de certaines personnalités ayant assez grande influence sur leurs satellites, c'est presque toujours le séculaire ON qui était responsable des bruits qui circulaient.

« Est-il donc bien difficile de dire nettement sa pensée à celui que l'on accuse? Est-il donc bien difficile de s'adresser à celui qui peut vous répondre et qui, s'il n'a pas réussi, n'est pas encore assez infatué de lui-même pour ne pas écouter la voix de la raison? En fait, depuis l'ouverture de l'Opéra, combien de gens se sont occupés de cette question de l'acoustique, dont pas un n'a cru devoir m'en parler directement! On a fait des rapports dans diverses commissions; on a discuté dans plusieurs comités sans qu'aucun membre ait supposé qu'il pouvait être bon que l'architecte de la salle fût entendu afin qu'on sût de lui, en cas de constatation réelle de défaut, ce que l'on pouvait faire pratiquement pour y remédier. Ainsi, c'est la première fois que l'on me consulte sur ce sujet. Pardonnez-moi donc, Monsieur le Ministre, si je me laisse entraîner un peu en dehors des choses techniques; mais cette petite explosion, que j'ai pourtant calmée de mon mieux, va me permettre (je l'espère du moins sans en répondre) de reprendre la question sous un point de vue plus utilitaire.

« D'abord, et avant tout, la salle est-elle bonne ou est-elle mauvaise? Je dirai moi : elle est bonne, très-

bonne; d'autres diront : elle est mauvaise, très-mauvaise; et s'il y avait une enquête à ce sujet, quelle que soit la décision de l'arbitrage, cela ne changerait rien à la qualité de la salle, ni même, je puis le dire, au sentiment particulier de chacun. Il est vrai, néanmoins, que si l'on déclare officiellement par des rapports et par des articles de journaux que la salle est sourde ou sonore, le bon public, qui ne sait pas toujours la différence qu'il y a entre ces deux choses, suivra probablement le verdict, surtout si celui-ci conclut à la condamnation de l'architecte.

« Voyons, Monsieur le Ministre, voulez-vous faire cette enquête inutile? Si vous vous décidez à l'ordonner, je vous demanderai alors que tous les intéressés : chanteurs, choristes et abonnés, viennent les uns après les autres dire leur opinion devant le directeur de l'Opéra et moi. Si la chose se faisait ainsi, je suis bien certain que le résultat serait en ma faveur; mais dame! si les déposants agissent en dehors de ma personne, comme j'en connais beaucoup, et même qu'un certain nombre sont de mes amis, je ne serai plus guère tranquille.

« Tenez, Monsieur le Ministre, je veux faire la part belle aux opposants. Je suppose avec eux que l'acoustique de la salle est défectueuse et que le fait est bien et dûment constaté.

« Dans ce cas, que faut-il faire?

« C'est là où les inventeurs de systèmes vont apporter leurs propositions et, si la chose était mise au concours, il y aurait tant de remèdes proposés, que l'acoustique serait sûre de disparaître tout à fait au milieu de tous ces médicaments.

« Parmi ces remèdes, il en est un pourtant qui

semble réunir une certaine quantité d'adhérents; c'est celui qui consisterait à avancer le proscénium. Pour les uns, cette avancée devrait être utile aux chanteurs, qui seraient ainsi plus dans la salle; pour les autres, cela servirait principalement à l'orchestre dont les sons seraient renforcés par cette adjonction du ventre de l'avant-scène.

« Mon Dieu, j'avancerai le proscénium autant que l'on voudra, jusqu'aux stalles d'amphithéâtre si on le désire; mais a-t-on réfléchi si ce que l'on demande est bien logique et si le remède sera réellement efficace?

« Prenons d'abord les acteurs.

« Il est un fait indéniable, c'est celui-ci :

« Pendant les quatre heures que dure ordinairement un opéra, il y a tout au plus un quart d'heure (mettons en certains cas une demi-heure comme maximum) pendant lequel les chanteurs s'approchent tout près de la rampe. Le reste du temps ils en sont toujours éloignés de deux ou trois mètres et bien souvent davantage encore, de sorte que s'il y avait un intérêt indiscutable à ce que les acteurs fussent autant que possible dans la salle, neuf fois sur dix les directeurs manqueraient à leur devoir de metteurs en scène, en laissant leurs artistes chanter et se mouvoir au second ou au troisième plan.

« Si l'on agit ainsi qu'on le fait actuellement, c'est qu'il serait intolérable de voir toute une soirée les chanteurs alignés contre la rampe et ne se reliant plus dès lors avec les choristes et les décorations. Donc, l'avancement du proscénium est loin d'être indiscutable, puisque, tel qu'il est présentement établi, les acteurs ne s'avancent que fort rarement jusqu'à sa limite.

« Ce n'est pas, je le suppose, pour que la voix des

chanteurs soit mieux entendue que l'on demande aussi cet avancement! Si cela avait un résultat efficace, les voix seraient donc alors soumises à des sortes d'intermittences d'intensités, très-fortes à la rampe et étouffées à un mètre de celle-ci. Cela est inadmissible en bonne logique, et en tout cas, si ce phénomène devait se produire, au lieu d'avancer le proscénium, il vaudrait bien mieux le reculer; car aucun artiste ne pourrait condescendre à avoir, malgré lui et alternativement, un tonnerre dans le gosier et une extinction de voix. Heureusement les choses ne se passent pas ainsi, et ce n'est pas 60 centimètres de plus ou de moins dans une longueur de trente mètres qui feront un trombone d'un mirliton.

« Au point de vue de l'acoustique, eu égard aux chanteurs, je trouve donc le remède proposé tout au moins inutile, et, si la salle de l'Opéra est mauvaise, ce n'est pas la modification demandée qui la rendra meilleure, à moins toutefois qu'avançant le proscénium, on ne recule pas la séparation de l'orchestre des musiciens et du public. Car alors l'orchestre serait moins large, ce qui est tout autre chose.

« En effet, si la voix éprouve parfois quelques difficultés à traverser les ondes sonores venant des instruments, cela tient d'abord à l'intensité relative de ces ondes, puis encore à leur nombre, qui forment d'autant plus de rideaux superposés qu'il y a d'instruments séparant le chanteur des auditeurs. Je reviendrai tout-à-l'heure sur ce point, important selon moi; en attendant, je dois constater que la demande d'avancement du proscénium a été surtout formulée parce que, par les raisons dont j'ai parlé dans l'ouvrage que je signalais en com-

mençant, j'ai été conduit à recouper la partie centrale de ce proscénium qui, dans le premier projet, était un peu plus avancé que celui qui existe aujourd'hui.

« C'est un peu contre le directeur que la petite campagne d'alors a été menée, et pendant que sa situation n'était pas encore bien affirmée; l'on accusait ainsi M. Halanzier d'avoir fait lui-même recouper la scène afin d'avoir une rangée de fauteuils de plus. Cela était complétement inexact. M. Halanzier n'avait aucun ordre à me donner et, si j'ai fait moi-même cette opération, c'est que, pour donner satisfaction aux exigences des instrumentistes, j'y ai été forcément conduit. Si j'ai préféré prendre sur la scène plutôt que sur les fauteuils, c'est que je ne pouvais pas trop resserrer ceux-ci, bien moins encore en supprimer une rangée qui était portée sur les plans, et sur laquelle le directeur avait compté dans son marché; et, en résumé, je trouvais le mal bien léger à rentrer le proscénium; car remarquez bien ceci, Monsieur le Ministre : le proscénium actuel, *le proscénium recoupé est encore de dix-huit centimètres plus saillant qu'il n'était à l'ancien Opéra.*

« Il faut dire de plus que la saillie actuelle est virtuellement augmentée par la largeur des loges placées sur le théâtre. Cela est incontestable.

« En effet, les loges sur le théâtre sont des loges réelles; si elles ne se relient pas avec les décorations de la salle, elles ne font pas moins partie de celle-ci; c'est une affaire de tonalité. Au lieu de la couleur rouge sombre qui les revêt, je n'aurais eu, comme j'en ai eu longtemps l'intention, qu'à leur donner l'aspect des loges voisines, jaune et or, et de ce fait la salle eût été reculée effecti-

vement jusqu'à leur paroi postérieure ; le rideau d'avant-scène, une fois levé, ne comptait plus ou du moins ne comptait guère. De cette façon, sans rien changer à la disposition générale du plan et rien que par une simple harmonie de décoration, la salle eût paru aux yeux être prolongée sur la scène, comme elle l'est en réalité, mais sans le paraître.

« Au surplus, Monsieur le Ministre, il est facile de constater que, sauf quelques salles italiennes où le proscénium est démesurément avancé, le plus grand nombre des autres théâtres ont ce proscénium moins saillant que celui du Nouvel Opéra.

« Je ne vois donc pas l'utilité de faire un travail coûteux, difficile, et qui exigerait un certain temps, le tout pour arriver à un résultat fort inappréciable ; cependant je ne voudrais apporter aucune entrave à la direction, et si elle insistait sur l'avancement du proscénium, je ne me reconnais pas le droit de m'opposer à cette insistance. Je désirerais, néanmoins, que ce travail ne fût exécuté qu'après les essais successifs dont je vais parler.

« Occupons-nous, d'abord, de l'orchestre. C'est surtout au point de vue de la sonorité de celui-ci, que quelques personnes réclament l'avancement du proscénium, prétendant que le *ventre* de la scène doit influer sur la bonne propagation des sons. Je ne saurais contredire cette opinion, puisque je n'en puis juger ; pourtant, ordinairement, c'est devant un creux et non devant une bosse que l'on se place pour que les sons soient bien répercutés ; mais il paraît que l'on a changé tout cela et que l'ancienne théorie avait fait son temps. Je le veux bien ; mais vous me permettrez pourtant, Monsieur le Ministre,

de ne pas devenir l'apôtre de ce nouvel évangile.

« Quoi qu'il en soit, il est réel que l'orchestre actuel est imparfaitement équilibré. Il étouffe parfois la voix des chanteurs (on le dit du moins); dans d'autres cas (prétend-on) on ne l'entend pas assez; il y a dans ces allégations quelque chose de vrai; les instruments de cuivre, et même les instruments à anche, s'entendent parfaitement, tandis que les violons font un peu la sourdine : est-ce la faute de la salle, la faute de la construction de l'orchestre, ou bien seulement celle de la distribution des instruments?

« J'aime mieux croire que c'est cette dernière raison qui est la vraie, non pas parce que je suis ainsi moins responsable; mais bien parce que le remède sera des plus faciles à trouver, et cela sans remanier aucunement les constructions.

« Il faudrait donc, et en cela je ne veux être que l'écho de gens compétents, ne me regardant pas comme autorisé pour traiter une semblable question, il faudrait donc renforcer le quatuor et donner ainsi aux instruments à cordes la prépondérance sur les instruments à vent. Mais ce qui me semblerait encore meilleur et qui pourrait certainement se faire avant d'augmenter le nombre des violons, ce serait de placer ces violons sur une petite estrade élevée de 15 à 20 centimètres au milieu de l'orchestre, de façon à leur faire dominer les autres instruments. Leurs sons seraient ainsi plus librement émis, et peut-être cela suffirait-il à redonner à l'orchestre son homogénéité et la sonorité que quelques-uns désirent en attendant qu'ils la réprouvent !

« Je crois aussi qu'il sera bien, si l'on n'avance pas le

proscénium, de diminuer la largeur de l'orchestre et de la ramener à celle que j'avais précédemment fixée. J'ai déjà dit que ce rideau d'instruments placés devant les artistes pouvait, jusqu'à un certain point, intercepter la libre émission de leur voix, et plusieurs des chanteurs de l'Opéra, et non des derniers, partagent bien cet avis, que ce n'est pas le plus ou moins d'avancée du proscénium qui sépare l'acteur du public, mais bien cette masse d'instrumentistes rangés en plusieurs files devant eux. Il faudrait donc, selon eux (et j'ose dire selon moi), non pas retrancher un rang de fauteuils pour repousser l'orchestre, mais au contraire en installer plutôt un de plus. La place perdue pour l'orchestre par cette adjonction d'un rang nouveau serait regagnée sur les fauteuils installés dans les angles; c'est-à-dire que l'orchestre, au lieu d'avoir, comme actuellement, une forme ondulée plus large au milieu qu'à ses extrémités, reprendrait une forme rectangulaire curviligne, concentrique et rigoureusement parallèle au mur du proscénium. Cela n'empêchera pas de construire, toujours au milieu de cet orchestre ainsi disposé, la petite estrade dont j'ai parlé, et sur laquelle seraient placés les violons et au besoin les altos.

« De cette longue discussion, je dirais même volontiers de cette longue causerie, Monsieur le Ministre, voici le résumé que l'on peut tirer et que j'inscris alors sans plus de commentaires; car si je me laissais aller à dire tout ce que je pense sur ce sujet, je recommencerais, avec une nouvelle forme et certainement avec de nouveaux arguments, une discussion qui déjà vous a sans doute paru trop longtemps durer.

« *Ordre des opérations qui pourraient se faire successivement pour améliorer l'acoustique de la salle en supposant que celle-ci soit mauvaise :*

« 1° Ne rien faire du tout.

« 2° Ne rien changer aux dispositions actuelles ; mais installer seulement au milieu de l'orchestre une petite estrade pour les violons sans en augmenter le nombre.

« 3° Augmenter le nombre des violons sans rien changer au reste.

« 4° Construire la petite estrade ci-dessus indiquée en lui donnant plus de développement pour recevoir les violons augmentés de nombre.

« (Ces quatre opérations peuvent se faire dès à présent en s'entendant avec le directeur actuel. Si l'une d'elles paraît suffisante, il serait inutile d'aller plus loin.)

« Les quatre essais terminés, s'ils ne donnent pas un résultat satisfaisant, on pourra procéder alors aux autres opérations un peu plus importantes, mais dont la première pourtant peut se faire sans interrompre les représentations.

« 5° Diminuer la largeur de l'orchestre en mettant un rang de fauteuils de plus et en supprimant ceux placés dans les parties latérales.

« 6° Laisser l'orchestre tel qu'il est dans sa partie médiane et l'avancer dans les parties latérales, puis avancer en même temps le proscénium de 60 centimètres au milieu.

« (Cette dernière opération serait assez coûteuse et exigerait au moins huit jours d'interruption dans les

représentations; au surplus, si l'on se décidait à entreprendre ce travail, j'en dresserais les devis exacts et indiquerais le temps nécessaire à l'exécution.)

« Il y aurait enfin à faire, si on le voulait, non-seulement l'avancement du proscénium, mais encore celui de l'orchestre de la même quantité; mais, considérant ce dernier moyen comme ne devant pas être essayé, je l'indique seulement pour mémoire, me réservant de le combattre plus à fond, si l'administration pensait devoir l'employer.

« Voilà donc, Monsieur le Ministre, tout ce qui peut s'essayer au point de vue de l'acoustique de la salle. Je répète encore que, là-dedans, bien des choses me semblent inutiles et que cette acoustique vaut bien mieux que la nouvelle réputation qu'on veut lui faire. Je me permets d'insister sur les essais indiqués du deuxième au quatrième paragraphe et qui peuvent s'exécuter avec tant de facilité; mais enfin, si cela ne paraît pas suffire à la direction ou à l'administration, si, après les conférences que je pense avoir à ce sujet avec le nouveau directeur de l'Opéra, mes idées ne peuvent triompher, eh bien! Monsieur le Ministre, je ferai de mon mieux pour exécuter celles des autres; mais naturellement sans me porter garant du résultat des opérations.

II

DE L'ÉCLAIRAGE

« Cette question est plus facile à résoudre que la première, puisque au sujet de l'éclairage des couloirs je

suis de l'avis de tout le monde ou plutôt tout le monde est de mon avis; car j'ai pu constater l'insuffisance de lumière lors de l'expérience de l'éclairage qui a été faite peu de jours avant l'ouverture du Nouvel Opéra.

« Je n'avais plus à ce moment le temps nécessaire pour dessiner et commander d'autres appareils; les crédits étaient déjà dépassés; la fatigue m'avait envahi; bref, pendant les premiers mois, un peu indifférent à ce qui se passait dans un monument qui ne m'appartenait plus, je laissai les couloirs dans la demi-obscurité qu'ils avaient déjà et qu'ils ont encore plus en ce moment. Plus tard, j'aurais bien voulu remplacer les verres dépolis par des guirlandes à plusieurs becs, mais je n'avais plus aucun crédit disponible; la Chambre, qui avait une grosse note à payer, l'aurait certainement refusée et, d'ailleurs, M. Halanzier devenu le maître et seigneur de l'édifice avait chez lui, de par son cahier des charges, le droit de ne rien augmenter au luminaire!

« J'ai bien souvent regretté de n'avoir pas, de ma propre autorité, commandé immédiatement de nouveaux appareils alors que j'ai vu que ceux qui étaient placés n'étaient pas suffisants; les huit ou dix mille francs que cette installation aurait coûté, se seraient confondus dans les millions dépensés la dernière année de l'achèvement du théâtre, et je n'aurais pas eu pendant quatre ans l'ennui d'entendre une critique qui me touchait d'autant plus vivement qu'elle était fort juste.

« Puisqu'aujourd'hui, Monsieur le Ministre, vous voulez bien me demander mon avis sur ce qu'il y aurait à faire pour l'éclairage de l'Opéra, je mets en première ligne la nécessité qui s'impose de placer plus de lumières

dans les couloirs, au moins dans ceux des trois étages principaux. Comme je le disais plus haut, dix mille francs seraient la dépense maximum nécessitée pour cette amélioration; mais ce chiffre peut encore être réduit, et j'espère ne pas dépasser six ou huit mille francs. C'est au surplus un devis à dresser; le temps me manque aujourd'hui pour faire ce travail; mais, si vous le désirez, je vous l'enverrai à votre première réquisition, ainsi que les autres devis dont vous pourriez réclamer la rédaction.

« Si l'éclairage des couloirs est manifestement insuffisant, l'éclairage de la salle, bien que moins défectueux, laisse néanmoins encore à désirer maintenant; je dis, *maintenant,* car à l'ouverture de l'Opéra, la salle, quoi qu'on en ait dit, était une des plus claires de Paris. J'ai fait à ce sujet diverses expériences comparatives qui m'ont montré la réalité de cette assertion. Ce qui trompait un peu les spectateurs, sur la quantité de l'éclairage, c'était beaucoup moins son intensité réelle que les dimensions de la salle. Les personnages étant à une grande distance les uns des autres, il est évident que l'on ne pouvait les apercevoir d'un côté de la salle à l'autre avec autant de netteté que si le vaisseau n'eût pas été plus grand que celui du théâtre du Palais-Royal. L'éclairage, à ce moment, était donc dans de bonnes conditions, et je n'avais aucune modification à y proposer alors.

« Depuis cette époque, l'éclairage est moins intense. Cela tient à plusieurs raisons :

« 1° Les conduites de gaz s'engorgent graduellement, d'une petite quantité il est vrai, mais non pas tout à fait inappréciable; les orifices des becs surtout diminuent progressivement et, malgré l'épinglage qu'on leur fait

souvent subir, ils ne laissent pas passer absolument autant de gaz que dans le principe.

2° Le gaz n'est presque jamais brûlé à grand feu et le robinet d'arrivée est toujours un peu fermé. Cela peut se modifier facilement, il est vrai, et les robinets peuvent s'ouvrir entièrement ; mais dans une soirée, lorsque, à plusieurs fois les feux des lustres sont modifiés par les exigences de la mise en scène, il arrive bien rarement que la manœuvre se fasse sans oscillation, et que les robinets particuliers obéissent complétement au robinet central. On prétend du reste que les employés au gaz, chargés par le directeur de l'Opéra de la manœuvre des feux, ne donnent pas le plein, afin de réaliser ainsi quelques économies. Je ne sais si la chose est réelle ; cela se peut ; mais je m'empresse de dire que M. Halanzier ne doit être pour rien dans ce genre d'opération ; en tout cas, comme dans le nouveau cahier des charges, l'architecte du monument a le droit de surveiller la manœuvre de l'éclairage, il me sera possible de bien me rendre compte des mouvements des employés futurs.

« 3° La salle de l'Opéra était au moment de l'inauguration d'une teinte plus claire qu'elle ne l'est actuellement. Le gaz a terni un peu les dorures et a un peu assombri les peintures. Je ne m'en plains pas ; car l'harmonie générale ne peut que gagner à ces effets du temps ; mais il n'en est pas moins vrai que la salle moins brillante reflète moins la lumière et que, par suite, l'éclairage, fût-il le même qu'autrefois, doit paraître moins intense.

« 4° Enfin, l'éclairage de la couronne de lumières placée autour de la salle, dans la frise de l'entablement,

ne s'allume plus maintenant qu'une fois ou deux par an, les jours de premières représentations. Il y a donc encore dans cette suppression une diminution effective de l'éclairage total.

« Si l'on ajoute à tout cela les différences de pressions accidentelles qui surviennent dans les fournitures de gaz, on voit que l'intensité de l'éclairage de l'Opéra a dû diminuer quelque peu depuis le jour de l'ouverture du théâtre.

« Certes, cela pourrait aller encore ainsi pendant un certain nombre d'années; car, tel qu'il existe en ce moment, l'éclairage de la salle est, sinon fort brillant, au moins suffisant, surtout pendant le jeu, où cette salle doit être moins éclairée que la scène; néanmoins, il serait bien, peut-être, de lui rendre un peu de clarté, ce qui peut se faire de diverses manières.

« La première serait de nettoyer la salle par un lessivage, afin de lui restituer la tonalité primitive; mais je me permets de repousser complétement ce procédé; car au point de vue de l'harmonie architecturale et décorative, la patine donnée par le temps et le gaz doit être respectée aussi longtemps que cela se pourra faire, et que cette patine ne sera pas dégénérée en malpropreté. Je pourrais tout au plus faire pratiquer un époussetage général.

« Le deuxième moyen serait d'installer des girandoles sur les colonnes de support. Ce système donne un effet brillant et éclaire bien les loges; mais je le repousse aussi complétement que je l'ai jadis repoussé; car il a l'inconvénient immense d'être une source de gêne intense pour les spectateurs des secondes ou troisièmes

loges, dont les rayons visuels passent par ces girandoles pour aller jusqu'à la scène. Or, je ne pense pas qu'on ait le droit, pour le plaisir des yeux d'une grande partie des auditeurs, de mettre au supplice une autre partie du public, qui paie aussi sa place et demande à voir sans entrave et sans fatigue ce qui se passe sur le théâtre.

« Je repousse donc ce moyen, non pas comme artiste; car je sais les ressources que le système comporte et les bons effets lumineux que l'on peut en tirer ; mais bien comme architecte, comme philanthrope si l'on veut, devant tenir moins à l'apparence de son œuvre qu'au bien-être de ceux qui doivent l'habiter.

« Le troisième moyen, celui le plus pratique et qui coûterait, en résumé, une somme assez minime, serait de rapporter une couronne de gaz à la partie inférieure du lustre. Cette couronne pourrait être munie de réflecteurs et de cristaux renvoyant la lumière dans les parties basses de la scène. Cela pourrait s'établir pour deux mille francs au plus, et se poser sans interrompre les représentations. Mais naturellement ce supplément de lumière, ainsi que celui des couloirs, occasionnerait une faible dépense également supplémentaire d'éclairage, peut-être de quinze à vingt fancs par soirée. Je ne pense pas, néanmoins, que ce supplément de dépense puisse être une entrave à la réalisation du procédé dont je viens de parler.

« On pourrait aussi allumer la couronne de lumières tous les soirs de jeu; de sorte que toutes ces légères modifications devraient, je pense, suffire pour donner à la salle de l'Opéra un peu plus de cette gaîté que quelques-uns réclament.

« Enfin, il y aurait un dernier procédé dont j'avais

l'intention de me servir dans le principe, et que je n'ai pu mettre à exécution, parce que les moyens pratiques manquaient alors. Ce serait d'installer dans les quatre grands médaillons du dessus des arcs, dans la couronne lumineuse de la frise, quatre foyers électriques tamisés par des verres teintés, de façon à retirer à cette lumière sa coloration un peu blafarde. Aujourd'hui que le système Jablochkoff permet d'installer facilement ces foyers, la mise eu œuvre serait des plus simples et l'essai de ce procédé d'éclairage peut être facilement tenté.

« Au surplus, comme le nouveau cahier des charges autorise l'État à faire à l'Opéra tous les essais d'éclairage qui lui sembleront intéressants, il sera toujours possible, à un instant donné, de faire cet essai dans les médaillons de la frise, soit pour un jour de fête, soit pour une représentation gratuite, soit pour un jour de première, et, de cette façon, on pourrait se rendre un compte exact de l'effet cherché et de l'effet produit.

« Les autres parties de l'Opéra : scène, dépendances, escaliers, etc., sont éclairées parfaitement, et il n'y aurait rien à y modifier ; mais il n'en est pas tout à fait de même quant à ce qui touche le grand foyer ; non pas parce que ce foyer est incomplétement éclairé en tant que salle, mais parce que la voûte en est un peu sombre, et que les peintures de Baudry qui le décorent peuvent souffrir des atteintes et des émanations du gaz.

« Je dis *peuvent souffrir ;* mais je m'empresse de déclarer qu'elles n'ont pas encore souffert, et que, même jusqu'à un certain point, les pellicules de carbone déposées sur les peintures, les conservent mieux que n'importe quel vernis. Ainsi donc, il n'y a rien à craindre

d'ici longtemps pour ces belles œuvres de mon ami Baudry. Mais si elles se conservent sous la pellicule charbonneuse qui s'est déposée sur elle, il faut bien reconnaître que ce préservatif pour l'avenir est un grand inconvénient pour le présent, en ce qu'il retire tout éclat au coloris élégant du peintre, et couvre ses toiles comme d'un voile de gaze sombre. Or, ce n'est pas pour être toujours ainsi sous une espèce de housse, que les artistes peignent leurs tableaux, et il est donc grandement à désirer que les peintures de l'Opéra puissent être admirées par le public, telles qu'elles ont été produites par leurs auteurs.

« Il est vrai que si on le voulait, dès à présent, il serait très-facile de passer sur ces toiles, soit un peu de mie de pain, soit un peu d'eau, et que cela leur rendrait immédiatement leur apparence première. Je m'en suis déjà assuré dans diverses parties de l'Opéra dans lesquelles j'ai fait faire quelques lavages ; les couleurs ternies par les parcelles du gaz ont repris tout leur éclat et toute leur intensité ; mais c'est là un moyen dont il faut user avec discrétion. Quelque légèrement que soit passée l'eau ou le pain, la peinture cède toujours un peu de son duvet, et lorsque ces peintures, comme en certains endroits celles de Baudry, sont exécutées par des frottis, il peut y avoir inconvénient grave à faire de fréquents lavages ; il ne faudrait donc user de ce procédé que si l'on ne trouvait pas un autre moyen.

« Or ce moyen existe ; il n'est pas encore peut-être arrivé à son maximum de pratique ; mais, tel qu'il est, il peut déjà fort bien suffire. C'est la lumière électrique qui peut s'installer dans le foyer, soit au-dessus des lustres,

conservés pour ornementation, soit dans des porte-feux spéciaux construits à cet usage.

« C'est affaire d'étude et peut-être affaire d'un peu d'argent ; mais rien de plus ; et le résultat est assuré si l'on donne aux globes contenant les bougies électriques, comme je l'ai proposé déjà souvent et comme je l'ai même essayé à diverses reprises, une teinte un peu jaunâtre qui tamiserait la lumière et la ferait se rapprocher de celle du gaz. De cette façon, tous les inconvénients de celui-ci sont supprimés ; plus d'odeur, d'émanations et les avantages sont conservés, c'est-à-dire lumière chaude et colorée, indispensable dans les intérieurs des monuments artistiques.

« Il serait donc fort utile, Monsieur le Ministre, que votre administration ou celle des travaux publics mît à ma disposition une certaine somme, dix mille francs je suppose, pour procéder aux essais d'éclairage électrique dans le foyer de l'Opéra et même dans diverses autres parties de l'édifice ; car si l'on reconnaît qu'il y a urgence à conserver, ou plutôt à éclairer les toiles de Baudry, il faut penser que les autres artistes seront aussi désireux que leurs œuvres se présentent dans les mêmes conditions que celles de leur collègue.

« Il y a plus de trois ans que je demande cette somme de dix mille francs pour faire les essais dont je viens de parler. Cette somme m'a été promise et même proposée à diverses reprises ; mais les Ministres se succédaient rapidement, ainsi que les grands chefs de service, et les bonnes intentions de chacun d'eux n'étaient jamais réalisées. Peut-être, Monsieur le Ministre, est-ce à vous de donner cette fois une solution ; mais ne tardez pas trop,

les baux de trois, six, neuf, sont maintenant devenus bien rares dans les fonctions publiques.

« Pour en finir sur ce qui touche à l'éclairage, je vous demanderai de provoquer une autre solution : celle qui se rapporte à l'éclairage de la façade. Cet éclairage est de deux sortes : l'éclairage au gaz et l'éclairage électrique. Pour l'éclairage au gaz, il consisterait à installer, sur les piédestaux des balcons, des sortes de lampadaires donnant au milieu du portique du monument un peu de la clarté qui lui manque. J'ai déjà fait plusieurs fois cette demande, mais sans résultat. Pour l'éclairage électrique, il faudrait bientôt décider si celui qui est installé doit être considéré comme provisoire ou définitif. Dans ce dernier cas, je demanderais des modifications aux appareils qui sont maigres et mal disposés.

« Tout cela, Monsieur le Ministre, est un peu du ressort du Ministère des travaux publics, qui doit fournir les fonds ; mais c'est pourtant de vous que doit dépendre la solution, car, si telle ou telle chose était demandée à mon ministre par votre administration, cela aurait plus de chances de réussite que si je faisais moi-même la demande. C'est donc à vous d'agir, Monsieur le Ministre, si vous trouvez mes propositions convenables.

III

DE LA MACHINERIE THÉATRALE.

« Il serait trop long d'indiquer ici toutes les phases par lesquelles a passé l'étude de la machinerie théâtrale

de l'Opéra, les travaux de la commission nommée à cet effet, et les études personnelles que j'ai faites de mon côté à ce sujet. Il suffira de dire que le point capital de cette machinerie a été l'établissement du dessous du théâtre, combiné de façon à ce que le plancher de la scène pût s'élever ou s'abaisser par ensemble ou par partie, suivant les besoins de la mise en scène.

« Ce mouvement ascensionnel ou descensionnel était absolument demandé par tous les membres de la commission et par toutes les personnes qui se préoccupent du théâtre, et il semblait que la réalisation en serait saluée par d'innombrables bravos de la part des demandeurs. Je crois bien qu'il n'en a guère été ainsi à l'Opéra depuis son ouverture ; personne n'a songé à se servir de ce moyen puissant de mécanique scénique. Je dis *songé*, et non *ne s'est servi;* parce que, de fait, le système n'a pu être complètement achevé, faute de temps et faute d'argent. Pourtant les engins principaux sont établis et rien n'empêcherait de le compléter suivant les besoins, au fur et à mesure que leur utilité serait démontrée. Ainsi, toutes les trappes des grandes et des petites rues sont équipées sur leurs supports, glissant à coulisse dans les poutres en fer des dessous; les trous de clavetage des tiges sont percés aux hauteurs désirables, et il ne manque, pour la manœuvre de ces pièces, que les espèces de chevalement les reliant les unes aux autres et l'équipe des fils s'enroulant sur les tambours de mouvement.

« La construction de ces engins manquants constitue, il est vrai, une grosse opération, et je comprends que ni le directeur de l'Opéra, ni les décorateurs n'aient pu composer leurs maquettes en supposant que ce qui est

encore à faire pût être terminé à bref délai; mais au moins pouvait-on, en certains cas, essayer une ou deux rues, soit pour des enfoncements, soit pour des élévations de plancher. Cela pouvait se faire au moyen des procédés communément employés par les machinistes; enfin, ça se fera peut-être plus tard et cela se ferait certainement si les dessous de la scène étaient complétement aménagés pour ce système mobile.

« Je n'ai aucune intention critique en constatant l'oubli qui a été fait des planchers articulés de l'Opéra, n'ayant pas à me préoccuper de l'exploitation proprement dite; mais je dois néanmoins en exprimer un regret, et cela seulement au point de vue de la construction. En effet, pour que les engins fonctionnent bien, il faut qu'ils soient quelquefois mis en mouvement; si on les laisse trop longtemps au repos, ils finissent par s'oxyder et ne plus jouer dans leurs guides. C'est ce qui doit arriver sans nul doute pour l'Opéra. Depuis bientôt quatre ans que les dessous mobiles de la scène ne sont pas utilisés, il est à craindre que ceux-ci ne puissent manœuvrer, si un jour ou l'autre on s'avise de vouloir s'en servir, et cela serait d'autant plus regrettable que leur installation a coûté fort cher.

« Il serait malheureux que cette somme de deux cent mille francs au moins, consacrée à l'établissement d'une partie du système demandé par la commission, n'eût aucune utilité, et il serait de bonne administration de compléter ce qui manque, afin de ne pas perdre le bénéfice de ce qui a été déjà fait. Je ne sais si, une fois le travail terminé, la nouvelle direction se servirait de la puissante machinerie mise à sa disposition; mais au moins, si le sys-

tème était complet, on pourrait le faire fonctionner une fois tous les mois et le rendre ainsi toujours prêt à être mis en service le jour où on désirerait le faire manœuvrer.

« Si vous pensiez, Monsieur le Ministre, qu'il y eût avantage à compléter les dessous de l'Opéra pour cette installation définitive du plancher mobile, peut-être pourriez-vous exprimer votre désir à M. le Ministre des travaux publics, auquel, sur sa demande, j'adresserais les devis détaillés de l'opération.

« Si vous trouvez inutile de livrer ce plancher mobile à la nouvelle direction, M. de Freycinet sera certainement de votre avis, et il faudra dès lors considérer comme gaspillé l'argent déjà dépensé à ce sujet et comme sans but les travaux déjà exécutés.

« A part cette observation qui a réellement une grande importance, il n'y a rien à dire pour le reste de la scène de l'Opéra. Tout est aussi complet que possible, agencé de la meilleure façon et aucune entrave n'est apportée, par la construction, aux machinistes et aux décorateurs. De même que la scène de l'Opéra est la plus grande des théâtres existants, on peut, sans craindre de se tromper, assurer qu'elle est aussi celle qui se prête le mieux, par ses arrangements et l'installation de son matériel, à toutes les combinaisons désirables relatives à la mise en scène de ce vaste théâtre.

IV

DU CHAUFFAGE ET DE LA VENTILATION.

« Je fais un paragraphe de cette division pour en montrer l'importance et indiquer qu'il y a quelques modifications à apporter dans l'exploitation des appareils ; mais, comme le nouveau cahier des charges donne droit à l'architecte de surveiller la mise en œuvre des engins, les améliorations se feront d'elles-mêmes par ce simple contrôle ; le bon fonctionnement des appareils ne dépend pas ici de leur construction, qui est fort bien étudiée, mais surtout de la façon dont ils sont exploités.

V

DE DIVERSES MODIFICATIONS OU AMÉLIORATIONS.

« Il me reste maintenant, Monsieur le Ministre, à vous entretenir de diverses modifications ou améliorations qu'il semblerait utile d'apporter dans les salles ou galeries de l'Opéra ; je vais vous les soumettre au courant de la plume et telles qu'elles se présenteront à ma pensée.

« En premier lieu, ce qui me paraîtrait le plus important, ce serait la suppression de tous les strapontins établis dans le parterre et d'une grande partie de ceux établis dans les stalles d'amphithéâtre.

« Ces strapontins ont été placés tout à fait en dehors de ma participation, et je m'étais toujours fortement opposé

à leur installation. J'ai protesté à plusieurs reprises auprès de M. Caillaux, mon ministre d'alors, contre cet envahissement des passages ; mais n'ayant aucun droit pour empêcher leur intrusion, j'ai dû laisser faire M. le directeur de l'Opéra, autorisé, paraît-il, à cet effet par le Ministre des beaux-arts. Je n'ai pas à juger si cet établissement de strapontins était indispensable au point de vue de la recette et je comprends fort bien que M. Halanzier, au commencement de sa nouvelle direction, et avec les aléas qui pouvaient se produire, ait désiré augmenter, autant que faire se pouvait, le nombre des spectateurs. Mais n'y avait-il pas un autre moyen de procéder qui eût donné un résultat au moins égal à celui obtenu? Ne pouvait-on, au lieu d'encombrer tous les passages, augmenter, seulement de cinquante centimes, le prix des places de chaque section devant recevoir les strapontins? La recette eût été au moins aussi forte par ce système ; car il y a certains jours où les strapontins demeurent inoccupés et où, par conséquent, ils sont improductifs.

« Je ne doute pas que les spectateurs du parterre et ceux de l'amphithéâtre ne donnent bien volontiers ce supplément de cinquante centimes pour avoir leur entrée et leur sortie libre, et pour ne pas être contraints de déranger d'autres spectateurs.

« J'avais, dans le principe, consacré trois entrées distinctes pour le parterre ; sur les instances de M. Halanzier et pour obtenir deux baignoires de plus, j'avais consenti à supprimer les entrées latérales, mais je comptais au moins sur l'entrée centrale, qui amenait le public au-devant de chaque passage réservé à chaque tiers des rangées de bancs du parterre. Si j'avais pu prévoir un tel

envahissement, je n'aurais fait le changement qu'après avoir eu certitude officielle que les strapontins ne fussent pas établis.

« Ils le sont actuellement, et les spectateurs se plaignent chaque fois de la difficulté de circulation; mais, comme ces plaintes ne sont que de petits soubresauts de mauvaise humeur légitime, et qu'aucun journaliste ne va au parterre, elles restent cachées comme elles resteront cachées encore bien longtemps, si le même état subsiste; car le public de théâtre a une patience bien extraordinaire!

« Ce n'est pas une raison, parce que les récriminations se font timidement et ne fatiguent les oreilles de personne, pour que l'on n'en tienne pas compte et, réellement, il y aurait justice et humanité à rendre aux spectateurs, privés de leur droit de circulation, ce droit de libre entrée et de libre sortie, qui doit faire partie des prérogatives attachées aux billets.

« Je ne sais, Monsieur le Ministre, si la nouvelle direction partagera mon sentiment à cet égard; si le tarif, augmenté quelque peu pour le prix des places, sera accepté par vous, et si, enfin, la conservation des strapontins est déjà inscrite dans le contrat passé entre vous et le nouveau directeur. Je ne puis donc que vous soumettre cette grave question et vous prier d'y apporter votre attention, certain que je suis que vous saurez la résoudre, s'il n'y a pas d'obstacles, au mieux des intérêts du public.

« Je voudrais vous parler ensuite des vases de Sèvres, jadis placés sur les gaînes des couloirs. J'ai déjà écrit dernièrement à ce sujet à M. le Sous-Secrétaire d'État;

je renouvelle ma demande en la développant un peu.

« Les gaînes de l'Opéra étaient destinées à supporter des bustes de chanteurs, danseurs, directeurs, auteurs, architectes, machinistes, enfin de tout le personnel travaillant pour un grand théâtre lyrique. J'avais, à cet effet, déjà dressé des listes de noms et de catégories que j'avais soumises au Ministre, afin qu'il y donnât son approbation ; mais les événements se sont précipités, et aucune solution n'est intervenue. Faute de bustes et faute d'argent pour en commander, ne voulant pas laisser vides les gaînes des couloirs, j'avais demandé à M. de Chennevières, qui l'avait accordé, de placer sur les supports des vases de Sèvres de bon dessin et de bonne couleur. Un assez grand nombre de pièces de valeur avaient donc été ainsi prêtées à l'Opéra et, comme elles étaient presque toutes fort intéressantes, on ne regrettait guère l'ajournement des bustes ; mais, par suite de l'Exposition universelle, tous les vases ont été enlevés et remplacés par des espèces de pots, prêtés aussi par Sèvres, mais de forme banale, de ton épouvantable et de proportions bien trop fortes pour les gaînes.

« Je pense bien que le public ne fait guère attention à ces défauts ; mais les artistes et les délicats savent bien s'en plaindre et ils ont raison. Ne vous serait-il pas possible, Monsieur le Ministre, de rendre un autre arrêté qui restituât, à titre de prêt à l'Opéra, les vases qui l'ornaient jadis ? Je vous assure que vous mériterez bien de l'art en faisant enlever les gros pots qui me désolent, et que je suis pourtant forcé de conserver, puisque, pour l'instant, je n'ai rien pour les remplacer.

« J'espère, Monsieur le Ministre, que vous voudrez

bien accueillir ma demande ; car, en résumé, les produits de Sèvres sont faits pour orner les monuments de l'État, et, en outre, le public les verra, sinon mieux, au moins plus souvent qu'il ne les voit dans les galeries de la manufacture.

Mais ce n'est pas tout ce que j'ai à demander au sujet de ces gaînes. Ainsi que je le disais tout à l'heure, elles sont destinées à porter des bustes qui, tôt ou tard, formeraient un musée artistique et historique, ayant un intérêt similaire à celui que présente le musée du Théâtre-Français. Mon désir serait donc que des bustes fussent commandés annuellement aux sculpteurs avec cette destination de l'Opéra. Le Ministre des beaux-arts a dans ses attributions ces commandes sculpturales, et nul mieux que lui ne peut encourager les artistes en donnant à leur production une destination désignée. J'ai déjà demandé à plusieurs de vos prédécesseurs de vouloir bien ne pas oublier l'Opéra dans leurs commandes ; mais tout ce que j'ai pu obtenir, ce fut le don des restants de magasins dont le Ministre ne savait que faire et qu'il m'offrait pour placer sur les gaînes. Ces bustes étaient presque tous des bustes de généraux, qui auraient été assez mal placés à l'Opéra, ou bien de législateurs ou de savants qui ne l'eussent guère été mieux ; de plus, ils avaient des dimensions ne pouvant aucunement convenir à l'emplacement : les uns n'étaient guère plus gros qu'une pomme, les autres avaient deux mètres de haut. J'ai donc dû refuser ces libéralités si mal assorties et attendre qu'une autre occasion se présentât.

« Cette occasion est-elle venue aujourd'hui ? Laissez-moi le croire, Monsieur le Ministre, et permettez-moi de

penser que vous voudrez bien chaque année commander deux ou trois bustes pour l'Opéra, soit en bronze, soit en marbre, soit même en plâtre en attendant mieux. Si vous pensez devoir accueillir ma requête, voulez-vous me le faire savoir, et je vous soumettrai la liste complète des personnages qui, selon moi, doivent prendre place dans le bâtiment. Si vous l'acceptez, il n'y aura plus qu'à faire les commandes et à dire aux artistes que vous jugerez dignes de cette faveur de s'entendre avec moi pour les dimensions et l'emplacement.

« Ce n'est pas tout encore ; je voudrais vous demander aussi votre appui, si toutefois vous trouvez que j'ai raison, pour requérir, auprès de M. le Ministre des travaux publics, l'achèvement de la rotonde du glacier de l'Opéra.

« L'an passé, j'ai bien fait la galerie de ce glacier, mais c'est insuffisant, et les jours d'hiver c'est à peine si l'on peut y trouver place ; il serait réellement utile que l'on achevât cette rotonde dans laquelle doivent être placées les tapisseries de Mazerolles, terminées depuis plus de cinq ans.

« Il serait fort utile aussi que l'on achevât la galerie du fumoir ; mais je doute fort que cet achèvement se fasse maintenant où la Chambre a voté des fonds pour en transformer l'emplacement en bibliothèque. Les fonds, dis-je, sont votés, les dessins et les devis sont faits, et le projet passe mardi prochain au Conseil général des bâtiments civils. Puisse-t-il être refusé par lui !

« J'ai compris à la rigueur que l'on voulût transformer l'ancien pavillon destiné jadis au Chef de l'État ; c'était une pensée politique dans le genre de celle qui se fait jour au sujet de la reconstruction des Tuileries ; mais

prendre ce pauvre fumoir pour y mettre des livres que personne ne lira, alors qu'une grande bibliothèque existe déjà à l'Opéra, c'est retirer non-seulement au plan sa composition générale, c'est non-seulement retirer au public une circulation importante et désirable, mais c'est encore lui retirer des dépendances que beaucoup désirent.

« Demandez, Monsieur le Ministre, demandez aux abonnés de l'Opéra combien de plaintes se sont élevées déjà sur l'absence de fumoir, et vous verrez bien que cet endroit est plus important pour eux qu'une bibliothèque, dont la principale qualité est d'avoir un bibliothécaire aussi aimable que savant. Mais, enfin, si l'État fabrique le tabac, c'est pour qu'on le fume. Eh bien, laissez donc fumer vos cigares et vos cigarettes de la régie dans le fumoir de l'Opéra, et cela, tout au moins, rapportera quelque argent au Ministère des finances.

« Si vous pensez, Monsieur le Ministre, que je n'aie pas tout à fait tort en réclamant la conservation du fumoir, et si vous pensez pouvoir le réclamer aussi comme une des dépendances utiles de l'Opéra, je vous en supplie, faites tout de suite cette réclamation auprès de M. le Ministre des travaux publics, et, au lieu d'être remercié par M. Nuitter tout seul, vous le serez par la foule des gens qui pestent toute la soirée d'être forcés de sortir pour allumer une cigarette.

« Si vous pensez que j'aie tort, eh bien, n'en parlons plus : j'aurai été battu de tous les côtés, mais au moins j'aurai fait de mon mieux pour ne pas l'être.

« J'ai fini, Monsieur le Ministre ; je disais en commençant que je ne savais pas si je serais long ; je le sais maintenant en finissant. De plus, au lieu de répondre sim-

plement à vos demandes, je me suis permis de vous en adresser beaucoup d'autres. Ne prenez pas en mauvaise part ma loquacité et mon indiscrétion; et, puisque vous avez été si bienveillant dans votre lettre, conservez encore cette bienveillance après avoir lu ce rapport; il est au moins très-sincère en tous les points : cela peut faire excuser sa tournure un peu familière, mais ce ne sont pas les plus belles phrases qui marquent le mieux les sentiments respectueux.

« Acceptez donc ceux-ci, Monsieur le Ministre. Venez un peu à mon aide, si vous m'en jugez digne pour cette suite de travaux dont je viens de vous parler, et croyez à mon entier dévouement.

« *Signé :* L'ARCHITECTE DE L'OPÉRA,
« Membre de l'Institut,
« CH. GARNIER. »

Voilà donc ce rapport dont tout ou partie a déjà été publié dans quelques journaux; mais, comme mes lecteurs sont des gens sérieux, ils n'ont pas dû les lire et j'espère que ma correspondance ministérielle leur a paru chose toute nouvelle. Maintenant, qu'est-il advenu de ma discussion? C'est ce que je vais vous dire : D'abord j'ai reçu une semonce officielle de l'administration des travaux publics pour avoir écrit à un ministre qui n'était pas le mien; on m'a démontré ensuite très-gentiment que j'avais tort, et, naturellement, j'ai été convaincu que j'avais raison; j'en suis encore plus certain en ce moment, puisqu'une infraction à la règle me procure aujourd'hui le plaisir de

faire imprimer quel ues pages sans avoir à les écrire. Un méfait n'est jamais perdu.

Or donc, pour la question d'acoustique, à la venue de la nouvelle direction, ç'a été comme une explosion de projets, et je paraissais assez mal venu de faire des réserves sur les nouvelles choses que l'on se proposait de faire. Puis, peu à peu, l'ardeur s'est calmée; la question d'argent offrait quelques obstacles; je déclinais ma responsabilité des résultats futurs, et insensiblement chacun s'est rangé à mon premier avis : ne rien faire du tout. On trouva que j'étais plus logique dans mon ignorance que les pseudo-savants dans leur science. Finalement, sauf l'exhaussement du plancher de l'orchestre, qui a coûté deux cents francs et qui, dit-on, a donné un bon résultat, on a laissé les choses en l'état, et elles resteront ainsi jusqu'à ce qu'une nouvelle direction arrive tout enflammée du zèle de marquer son passage.

Hélas! il en est ainsi de bien des choses. Tout ministre nouveau rêve de grandes améliorations : les circulaires abondent; la presse officieuse pousse des cris de joie, et tout rentre bientôt dans l'ordre accoutumé, à moins que quelque sottise ne se fasse acclamer d'abord par plusieurs et repousser ensuite par tous. Il ne faut pas trop s'émouvoir de ces élans modificateurs; il est dans la nature humaine de les sentir, et je serais un jour ministre des beaux-arts que, dès la première heure, je bouleverserais tout ce qui existe à coups d'arrêtés et de circulaires. C'est si amusant de casser quelque chose! Heureusement, à l'Opéra, la casse s'est passée en paroles, et les acousticiens pourront encore préconiser la vertu du *proscenium* et triompher d'autant plus que leur invention n'aura pas été exécutée.

Cette fois, pourtant, je les préviens que de grands alliés, qu'ils avaient jadis, sont revenus dans mon camp, après une expérience faite à propos des concerts donnés par M. Vaucorbeil. Mes antagonistes de jadis semblent bien être devenus mes partisans, de sorte que, si quelque jour on voulait encore modifier le *proscenium*, ce serait non plus pour l'avancer, mais plutôt pour le rentrer. Tout est flux et reflux en ce monde : l'amour, la politique, la fortune, les eaux de l'Océan et les lois de l'acoustique. Il n'y a d'immuable que le mouvement perpétuel !

Pour le deuxième point, les modifications apportées ont été à peu près nulles, et ce n'est pourtant cette fois pas ma faute ni celle de l'administration; jugez-en :

Les couloirs de la salle étant manifestement trop sombres, chacun étant d'avis qu'il fallait leur donner plus de lumière, j'ai fait un devis qui s'élevait à six mille francs environ. Le ministre des travaux publics allait me donner le crédit nécessaire ; mais on s'est aperçu qu'en augmentant le nombre des becs, cela augmenterait un peu la dépense du gaz, et, ma foi, comme il faut compter avec ces dépenses, la direction de l'Opéra n'a plus guère insisté sur la modification demandée et acceptée ; de sorte que, pour l'instant tout est resté dans l'état primitif. Si donc, maintenant, on se plaint encore de l'obscurité des couloirs, dites-vous que je n'y suis plus pour rien. Néanmoins la question peut se poser à nouveau, et il n'est pas impossible qu'elle se résolve un jour.

Pour la salle, il en a été de même sur la question des girandoles. Vous savez, et vous venez de voir dans ce rapport, que je m'étais toujours opposé à leur établissement. Cependant, comme chacun se plaignait de ne pas

y voir assez, j'avais mis de côté mes raisons pratiques, et m'étais rendu aux instances qui m'avaient été faites; et, à l'occasion des concerts donnés dans la salle, j'avais installé des girandoles provisoires qui pouvaient permettre de juger de l'effet produit.

Cet effet avait été trouvé satisfaisant : Vaucorbeil en était enchanté, le ministre m'avait promis les fonds, les dessins étaient faits, le devis dressé; il ne s'agissait donc plus que de faire l'opération. Pour cela il était nécessaire que j'adressasse un rapport au ministère ; mais je ne pouvais agir ainsi qu'étant couvert et approuvé par l'administration de l'Opéra, qui se rendait ainsi responsable des réclamations qui pourraient être formulées par les locataires de diverses loges, plus ou moins gênés par les feux des girandoles. Cette approbation officielle ne m'est pas encore parvenue; on semble hésiter maintenant à placer ces girandoles si longtemps réclamées, et je crois que la chose n'est pas encore prête à être décidée. Je n'ai plus rien à dire ni à faire dans cette circonstance; je suis à la disposition du ministère et de Vaucorbeil lorsque des instructions me seront données; mais vous voyez que si la salle n'est pas claire en ce moment, ce n'est pas mauvaise volonté de ma part. Enfin, si la chose se décide plus tard, les études préliminaires seront au moins faites et l'exécution pourra suivre activement.

Quant à l'augmentation des lumières du lustre, cela a été fait peu de temps après la déposition du rapport; il y a eu par suite une petite augmentation dans l'éclairage, qui a bien été constatée lors de son apparition; mais, aujourd'hui qu'on s'y est habitué, il ne semble plus que cet éclairage ait été augmenté. Affaire d'habitude.

J'ai remporté aussi une assez grande victoire : il a été mis à ma disposition une somme de cinq mille francs destinée à faire des essais de nouveaux éclairages afin de pouvoir statuer sur les installations qui pourraient être reconnues désirables. C'était là un grand point : j'obtenais enfin ce petit crédit si utile pour mes expériences et, dès lors je pouvais sortir des propositions théoriques. Eh bien! vous allez voir que, jusqu'à ce jour, ça ne m'a servi à rien du tout. Lorsque j'ai voulu essayer les lumières électriques dans les œils-de-bœuf de la couronne de la salle le jour de gala du 14 juillet, j'ai vu que Vaucorbeil en craignait l'effet pour la scène et qu'il redoutait que la salle, trop éclairée, ne fît paraître la scène trop sombre. Certes il ne pouvait s'opposer à mon expérience, parce que le cahier des charges me donnait le droit de la faire; mais vous concevez que je n'avais guère envie de troubler nos bonnes relations et de déplaire à un galant homme qui veut bien être mon ami, et j'attends, pour faire alors cette expérience, que la scène soit plus éclairée, ou que Vaucorbeil donne de nouveaux concerts, là où la scène n'existe pour ainsi dire pas. J'ajourne donc cet essai dont je ne saurais dire encore la portée; c'est, au surplus, pour cela que je veux le faire. Si j'en savais d'avance le résultat, je n'aurais pas à m'en soucier.

Quant à l'éclairage du foyer, je n'avais que l'embarras du choix, divers physiciens et ingénieurs m'offrant de faire gratis toutes les expériences possibles. Mais il fallait pour cela installer dans les caves des machines de diverses forces; je ne trouvais à cela aucun inconvénient; le ministère des travaux publics pas davantage; mais l'administration de l'Opéra et, par suite, le ministère des beaux-arts

ont craint un accident possible; de sorte qu'ils ont fait des réserves aboutissant à peu près à une fin de non-recevoir, et, devant ces craintes, chacun ne voulant pas être responsable, on a retiré l'autorisation de placer les machines.

J'ai donc maintenant un crédit pour faire des expériences d'éclairage; mais je ne puis m'en servir et, si ça continue de cette façon, l'accord sera difficile à faire entre les ministères et l'administration de l'Opéra. Comme tout est compliqué dans ces sortes de choses! On a le désir, la bonne volonté, les crédits, les offres des intéressés; on a pour soi l'opinion des sénateurs, des députés, des grands personnages patronnant tel ou tel système; l'architecte est à la disposition de chacun et, malgré tout cela, on n'arrive à rien! Aussi peu à peu, on se décourage, on se désintéresse de ces questions qui ne vous apportent qu'ennuis et tribulations et on arrive à l'indifférence là où l'enthousiasme vous conduisait.

Maintenant qu'arrivera-t-il? je n'en sais rien; mais comme je n'ai pas envie de passer tout mon temps à faire des propositions et des études inutiles, je vais attendre bien tranquillement que des ordres quelconques me soient donnés; ne pouvant être chef, j'aime mieux devenir serviteur, n'étant pas assez philosophe pour n'être ni l'un ni l'autre.

Le troisième point du rapport avait trait à la machinerie théâtrale; rien n'a été décidé à ce sujet et tout reste comme devant; sauf quelques petites modifications que j'ai fait subir aux galets des cassettes, là encore je vais attendre; j'ai planté un orme tout exprès pour cela.

Pour le chauffage, il n'y a rien de fait; mais, comme selon moi il n'y a rien à faire, laissons les choses en cet état.

Il ne me reste plus qu'à vous dire quelques mots sur le second paragraphe du rapport. Les strapontins sont décidément entrés dans la place, et ils n'en veulent pas bouger. Laissons-les donc puisqu'ils sont si tenaces ! Après tout, comme je ne suis pas allé deux fois dans la salle depuis que l'Opéra est ouvert, j'avoue que, quant à moi, ils ne me gênent guère ; ils ne gênent pas davantage ni M. le directeur, ni les abonnés des loges ; ils ne gênent que ceux qui n'osent s'en plaindre : tout est donc pour le mieux.

Ce qui est un véritable succès, c'est la commande qu'a faite le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, des bustes en marbre à placer sur les gaînes, il y en a déjà une douzaine en train, et j'ai l'assurance qu'on ne s'en tiendra pas là. De ce côté donc mon rapport n'a pas été inutile et j'en suis tout fier. J'en profite pour remercier ici M. le sous-secrétaire d'État des beaux-arts à qui j'aurais de grosses chicanes à faire sur bien des points ; mais qui, dans cette occasion, a pris tellement la chose à cœur, que je lui pardonne bien volontiers les misères qu'il a faites aux autres, puisqu'il est secourable à l'Opéra ; on se console si aisément du mal qui arrive à ses amis !

Pour l'achèvement de la rotonde du glacier aucune solution ; j'ai grand'peur qu'il n'en soit longtemps ainsi, et pourtant il serait fort désirable que cette salle se terminât ; mais j'ai quelque persévérance ; j'ai bien eu mes bustes ; j'aurai bien un jour ma rotonde, quitte à en faire une nouvelle succursale pour les collections de Nuitter.

Et puisque je cite Nuitter, je dirai que maintenant la salle du musée devant remplacer le fumoir est terminée et assez réussie, que le ci-devant salon impérial se

transforme et sera achevé cette année et que les meubles de la bibliothèque sont prêts à recevoir les livres. Tout cela fait en somme un ensemble qui n'est pas sans quelques charmes, et j'en veux moins à Nuitter d'avoir imposé son joug, puisque j'ai sauvegardé les principes de la grande circulation, que j'ai décoré le tout d'une façon convenable, et qu'en résumé, si j'ai changé les noms des pièces, je n'ai guère changé la décoration projetée. Tout sera donc prêt pour le déménagement futur. *All right!*

Voilà, cher lecteur, le résultat du rapport dont je vous ai infligé la lecture. En somme, je n'ai pas tout à fait à m'en plaindre; si tout ce que j'ai écrit avait eu pareil succès, j'aurais pu déjà renouveler en partie la face du monde.

Au moment de mettre sous presse, je reçois la lettre administrative relative à l'installation des girandoles de la salle ; je vais envoyer le projet et les devis; vous verrez aussi bien que moi ce qui en résultera.

DE LA CONSTRUCTION DE LA SALLE

Si vous me laissiez vous conter cela par le menu, je n'en finirais pas, et je prendrais des allures d'ingénieur, tout comme si j'étais sorti de l'École polytechnique! C'est qu'en réalité la construction de la salle de l'Opéra, a été l'occasion de problèmes de statique et de bien des études techniques; de sorte que, sans prétendre égaler Rondelet, j'ai dû mettre quelques X à mon service, et causer avec quelques formules, dont je fuis ordinairement les prétentions un peu paradoxales.

Mais je me bornerai, j'espère, et vous parlerai seulement d'une partie de la construction que personne ne peut plus soupçonner, puisqu'elle est cachée maintenant par des cloisons et des tentures. Il s'agit des piles qui soutiennent le comble de la salle, ainsi que les planchers des loges et des galeries.

Dans toute salle de théâtre, il est une nécessité qui s'impose; celle d'ouvertures nombreuses dans le mur qui la contourne, et qui donnent accès aux loges situées sur le pourtour. Il résulte déjà de cette obligation, que les piles de ce mur, quelque poids qu'il supporte, ne peuvent jamais avoir une largeur plus grande que celle des trumeaux qui

séparent deux loges consécutives. De plus, lorsque dans les salles on installe un système de chauffage et de ventilation, les innombrables conduits que ces systèmes comportent, et qui ne peuvent trouver place que dans le mur d'enceinte, occupent encore une partie assez considérable de l'espace qui pouvait être réservé aux piles de supports. D'après ces constatations, on reconnaît que les piles formant l'ossature du mur d'une salle de spectacle, ne peuvent avoir que des dimensions limitées.

Lorsqu'une salle est construite directement sur le sol, les piles de support, disséminées dans les trumeaux du mur, peuvent prendre leur naissance au niveau de leurs basses fondations, et la difficulté de disposition n'est pas accrue; mais si, sous la salle, se trouve une vaste pièce devant avoir de larges ouvertures de communication, les piles du mur ne peuvent traverser ces ouvertures, et il faudra forcément les rejeter à l'aplomb des seuls points d'appui conservés dans la salle souterraine. Là, la difficulté augmente, et l'espace réservé aux piles de support devient de plus en plus restreint.

C'est ce qui a lieu à l'Opéra, où le vestibule circulaire, placé sous la salle, a douze grandes baies d'accès et de circulation. D'après la disposition de ce plan souterrain, les piles de support de la salle ne devraient pas être rapprochées de plus de cinq mètres d'axe en axe, et devraient n'avoir qu'un mètre carré de surface pour laisser le passage libre aux portes des loges et aux conduits de chaleur et de ventilation.

Or, le poids total que ces piles devaient soutenir était considérable. Je ne l'ai pas en ce moment présent à la mémoire; mais peu importe; on se rendra compte de

son importance, en songeant que le poids à supporter se compose des éléments suivants :

La moitié du poids de tous les planchers des loges et de l'amphithéâtre du cintre; la moitié du poids des planchers des corridors autour de la salle à six étages, le tout supposé rempli de spectateurs ou de promeneurs; le grand mur en pierre extérieur de la grande coupole centrale, ayant une hauteur moyenne de 10 mètres; le grand plancher circulaire reposant sur cette construction et ayant 30 mètres de diamètre; ledit plancher devant supporter lui-même les conduits de ventilation en tôle, la cheminée centrale du lustre, le lustre et tous ses engins de fonctionnement, y compris le contre-poids, les cloisons de séparation des prises d'air frais établies dans les œils de bœuf du mur circulaire, la coupole en cuivre de la salle, suspendue à ce plancher; les voussures et voûtes de la salle suspendues de même, divers services d'incendie et de canalisation du gaz, des escaliers de communication, et d'autres choses encore; enfin les piles devaient aussi supporter une partie des combles au droit des corridors et le grand comble du couronnement de la salle, avec ses armatures, sa lanterne de métal; la couverture, avec ses chemins de service, et le poids des neiges qui pouvaient s'y accumuler (ce qui s'est présenté cet hiver.) Ajoutez à cela les surcharges accidentelles fréquentes à l'Opéra les jours de bal ou de grandes fêtes, le poids des piles elles-mêmes ainsi que celui des traverses supérieures, et vous reconnaîtrez tout de suite que la pression exercée sur les piles de support devait être énorme, puisque leur surface et leur nombre étaient limités.

Il fallait donc, dans ce cas, renoncer absolument à

construire les piles en pierre et les édifier en métal; remarquez de plus que ces piles, ayant un mètre carré à la base, s'élèvent à une hauteur de plus de vingt-cinq mètres, et que le métal seul pouvait dans ces conditions avoir assez de résistance et de stabilité.

Mais encore fallait-il chercher le meilleur moyen de les établir! c'est ce que j'ai tenté de faire, en procédant aussi logiquement que possible. D'abord, j'ai divisé chaque pile en deux sortes de supports : ceux qui devaient supporter les planchers, et ceux qui devaient supporter le reste de la masse. Je me suis arrêté à cette disposition, afin de supprimer autant que possible les vibrations *directes* dans ces derniers supports. En effet, les planchers sont soumis à une trépidation presque continuelle, qui se serait reportée directement sur les piles entières, si celles-ci n'avaient pas été divisées en deux catégories. On sait que les vibrations longues et fréquentes déterminent dans le métal une sorte de décomposition, et le rendent pour ainsi dire à l'état moléculaire, lorsque, par suite de diverses circonstances encore assez mal connues, les vibrations sont prolongées pendant un certain espace de temps. Or, si un jour ou l'autre, pareil accident arrivait aux colonnes soutenant les planchers, ce ne serait en somme qu'une médiocre réparation à faire, et il n'y aurait guère de sinistres immédiats à craindre, les planchers reposant partie sur le mur, et partie sur les colonnes. Si un fléchissement se manifestait, on en serait quitte pour étayer le plancher, remplacer la colonne brisée, et tout serait dit. Mais il en serait tout autrement si une des piles qui supportent toute la partie supérieure venait à se décomposer et à se rompre sous l'influence des vibra-

tions. Ce n'est pas seulement une déformation qui se manifesterait; ce serait l'écroulement d'une partie des coupoles et du mur qui les supportent, écroulement partiel qui amènerait vraisemblablement un écroulement général.

Vous voyez qu'il fallait chercher à ne pas rendre les piles de supports solidaires des trépidations des planchers, afin de supprimer, autant que possible, les vibrations directes, et c'est ce qui m'a conduit, ainsi que je viens de le dire, à diviser en deux systèmes distincts les colonnes supportant la maçonnerie et la couverture.

Je dis les colonnes supportant la couverture parce que, en effet, ce sont des colonnes que j'ai employées, la forme circulaire étant celle qui, à égalité de surface, donnait le plus de résistance à la pression. De plus, j'ai fait ces colonnes creuses, encore par la même raison que les colonnes creuses ont plus de résistance que les colonnes pleines, ayant même surface de section portante. D'après la disposition des colonnes de support des planchers, j'avais de libre une surface de $0^{m},50$ sur 1 mètre; j'avais bien pensé à me servir de toute cette section pour y établir un support en fonte ayant presque cette surface; mais, par suite de calculs minutieux, j'ai rejeté en résumé toute autre forme que la forme circulaire répétée deux fois, qui me donnait ainsi plus de sécurité et aussi plus de facilité en exécution, ce dont il fallait tenir compte.

La section horizontale faite sur l'ensemble de la pile donnait donc pour figure une espèce de croix, composée de deux colonnes creuses de $0^{m},50$ et de deux colonnes creuses également de $0^{m},20$ à l'étage inférieur et de $0^{m},16$ à l'étage supérieur. La direction des deux grosses colonnes étant normale au mur de ceinture de la salle,

celle des petites colonnes lui était parallèle et placée juste dans son axe. Si l'on a bien compris cette description, on voit que cette section ressemblait assez à un as de pique, dont la tête et la queue seraient circulaires et plus grosses que les deux ailes.

Les colonnes portant les planchers n'offrant rien de particulier, il est inutile de nous y arrêter plus longtemps ; mais il n'en est pas de même des grosses colonnes de support, et c'est pour arriver à leur description, que j'ai écrit ce chapitre.

Disons d'abord qu'il y a par groupe de colonnes six tronçons superposés, d'une hauteur variable de 3 à 5 mètres, suivant les hauteurs d'étage ; que les tronçons du bas reposent sur une forte plaque en fonte alésée au tour pour les recevoir, et que les tronçons du haut supportent un coussinet recevant les abouts des fermes en tôle destinés à porter toute la partie supérieure. Cela indiqué, nous n'avons plus qu'à nous occuper d'un seul tronçon et de son assemblage avec celui qu'il supporte, ou qui le soutient.

Ainsi que je l'ai dit, chaque pile de support est composée de deux colonnes presque juxtaposées. Ce que je vais dire pour l'une servira pour l'autre.

Le tronçon de colonne, dont je m'occupe enfin maintenant, a un diamètre extérieur de $0^{m},50$; la colonne est creuse et son épaisseur est rigoureusement de $0^{m},035$ à la partie supérieure, et à la partie inférieure. Une sorte de patin de fonte, à renflement extérieur ferme les deux orifices du vide ; seulement le patin n'est pas complétement plein ; il porte au centre une ouverture d'environ $0^{m},20$, dont tout à l'heure nous

verrons l'usage; de plus, à la base et au sommet de la colonne, le renflement du patin cesse à $0^{m},05$ du fond; de sorte que, lorsque deux tronçons sont réunis, les deux renflements forment une rainure de $0^{m},10$ de largeur et dont le fond est saillant sur le nu de celui de la colonne; enfin, de distance en distance, d'autres bourrelets, formant également rainures, sont placés sur le fût du tronçon.

A quoi servent toutes ces choses? Je vais le dire en quelques mots : les rainures haut et bas servent à recevoir des colliers circulaires qui, au moyen de boulons, peuvent serrer les colonnes d'une façon absolument complète; de sorte que le moindre mouvement de disjonction ne peut avoir lieu; de plus, l'orifice dont j'ai parlé et qui est conservé dans l'axe des deux parties opposées des tronçons, reçoit un tampon d'une forme insensiblement conique et qui, par un système de vis et de plate-bande, s'enfonce comme un coin, en réunissant les deux orifices, juxtaposés d'une manière invariable et rigoureuse. Il résulte de ces moyens de serrage extérieur et intérieur des tronçons, que ces tronçons sont pour ainsi dire soudés ensemble; que nul glissement ne peut se produire, et que les tronçons, ainsi ajustés, ont au moins autant de résistance que s'ils avaient été fondus d'un seul jet. Quant aux rainures placées sur le fût même des tronçons, elles servent aussi à recevoir des colliers; mais ceux-ci, tout en joignant ensemble les deux colonnes jumelles, entourent également les colonnes supportant les planchers, de façon à ce que le tout fasse une sorte de faisceau, donnant plus de résistance à l'assiette générale. Cette liaison, au surplus, ne devait pas communiquer sensiblement les vibrations éprouvées par les colonnes des planchers, puisque la

communication a lieu au moyen de pièces ne faisant pas corps avec les diverses colonnes du même groupe; d'ailleurs, les colonnes sont en fonte et les colliers sont en fer; et les vibrations ne sont pas de même nature dans ces deux états différents du fer mis en œuvre.

Tel est donc l'ensemble de la disposition; mais l'exécution avait une part non moins grande que celle de la disposition; il fallait qu'elle fût parfaite pour ne pas la rendre inutile. Voici ce qui a été fait à cette occasion : d'abord les tronçons ont été fondus debout, de façon à donner à la fonte toute la cohésion possible. Puis, j'ai fait tourner avec la plus grande perfection le fond de chaque rainure, la surface de pose des colonnes, surface inférieure et surface supérieure; puis les parois de l'intérieur de la base qui devaient recevoir le tampon; puis le tampon lui-même; puis enfin les colliers qui devaient réunir les groupes des colonnes ensemble. Ces colliers, ainsi que je l'ai dit, devaient reposer dans les rainures ci-dessus décrites; mais ayant un peu moins de développement afin que le serrage pût s'établir.

Tout cela une fois terminé, il fallait procéder à la réception de chacun des tronçons en particulier; ils furent tous mesurés avec la plus grande exactitude, au moyen d'un compas fait *ad hoc*, sur quatre points de leur base, quatre correspondant au sommet, et quatre points à la partie médiane, non-seulement sur leur diamètre extérieur, mais encore, et surtout, sur leur épaisseur. Les colonnes qui offraient des différences de plus de deux millimètres en moins, furent impitoyablement refusées, et remplacées par d'autres au plus bref délai possible. Sur soixante-douze tronçons, sept furent ainsi mis de côté, et l'on tint compte

à la pose des épaisseurs plus ou moins grande de deux ou trois millimètres de diamètre, pour placer à l'intérieur de la salle la génératrice du cylindre qui était un peu plus faible.

Quant à la pose elle-même, elle fut faite avec le soin le plus minutieux ; d'abord des lames de plomb de deux millimètres d'épaisseur furent placées entre chaque surface, afin de rattraper les lignes gauches qui pouvaient se présenter ; puis, chaque tronçon placé était plombé sur quatre génératrices, afin de bien se rendre compte de l'aplomb, et, à la moindre différence observée, on faisait mouvoir un peu la colonne, jusqu'à ce que l'aplomb fût parfait et au besoin on changeait le tronçon de place, pour le porter sur une autre pile, et assurer ainsi une verticalité parfaite.

Lorsque les six tronçons superposés furent arrivés à leur hauteur, soit 20 mètres environ, le plombage le plus minutieux n'accusa qu'un dévers de $0^{m},003$ sur une colonne ; de $0^{m},002$ sur une autre ; quant au reste, on ne put constater aucun fruit ni aucun surplomb. Les différences des niveaux supérieurs de ces colonnes furent même insignifiantes, et, en tout cas, elles furent rachetées par des cales en tôle de l'épaisseur nécessaire. C'est sur cette suite de colonnes, que vinrent se placer les triples filets en tôle devant soutenir le mur en pierre, le grand plancher de la salle, et tous les accessoires précédemment décrits ; mais l'opération devenait alors toute simple, et il n'y avait à prendre que les précautions ordinaires nécessitées par les ouvrages courants.

Cet ensemble de colonnes en fonte avait été calculé pour supporter avec sécurité toute la charge qu'elle devait

soutenir; néanmoins je ne voulais pas me fier complétement aux calculs; il se pouvait que quelques poches invisibles existassent encore dans un ou plusieurs des tronçons, bien qu'ils eussent été sonnés sur toute leur étendue; il se pouvait que quelques parties de fonte fussent d'une qualité inférieure et, sous l'effort persistant de la charge, ne vinssent à se briser; il ne fallait pas là être seulement convaincu de la résistance des matériaux employés, il fallait être certain que nul accident immédiat ou futur ne serait à redouter.

A cet effet, j'ai pris le parti de doubler, pour ainsi dire, la force des supports, en leur adjoignant des espèces d'étais en fer forgé, qui, à eux seuls déjà et étant suffisamment reliés entre eux, pouvaient, le cas échéant, soutenir la charge permanente de tout l'ensemble. Je laissai d'abord pendant près d'un an tous les tassements qui pouvaient se faire produire leur effet, et, à vrai dire, je n'en ai constaté aucun, et c'est alors que j'armai les quatre angles de chaque pile par des supports en fer de $0^{m},12$ de côté. Ces supports placés bout à bout au moyen de surfaces polies et dressées, reposant sur des feuilles de plomb et entourées de frettes carrées, serrées à force de coins, étaient reliés de mètre en mètre par des ceintures de fer à boulons, empêchant tout fléchissement extérieur, tandis que les parties comprises entre les colonnes et ces supports d'angles, étaient remplies en brique de Bourgogne, coulées en ciment et garnies d'une sorte de fourreau coulé, lui, en plâtre, de façon à ce que la dilatation de celui-ci serrât aussi les supports à l'intérieur et empêchât également un autre fléchissement intérieur. Cet arrangement donnait une rigidité complète à l'ensemble,

qui fut arrêté sous les filets supérieurs au moyen de gaînes et serrés par des calles dressées et enfoncées par un système de vis à grand bras de levier.

Si donc un mouvement se produisait dans l'une des colonnes de fonte, les supports en fer viendraient l'arrêter ; si au contraire c'étaient les supports en fer qui fléchissaient, les colonnes de fonte empêcheraient le mouvement de se continuer, jusqu'à ce que colonnes et supports fussent chargés également et concourussent à la stabilité générale.

En résumé, je dois dire que, d'après les calculs théoriques, l'ensemble de ces supports pourraient porter, avant de se rompre, un poids vingt fois plus fort que celui qu'ils ont à supporter, et en prenant le quart comme moyenne de stabilité; on voit qu'il faudrait encore qu'ils fussent chargés cinq fois plus qu'ils ne le sont.

On peut donc être bien tranquille sur la résistance des piles de la salle; mais, en tout cas, je ne regrette pas les précautions que j'ai prise est le superflu de sécurité que j'ai donné à cette partie de l'Opéra; car un désastre arrivant au mur de la salle pendant une représentation, amènerait un accident tellement effroyable, qu'on ne saurait trop se prémunir contre toute mauvaise chance et être prodigue de force, là où une faiblesse pourrait produire une si grande catastrophe. On ne saurait être trop prudent dans des constructions de cette sorte; aussi j'ai poussé la prudence à sa limite et je puis, grâce à cela, voir la salle de l'Opéra pleine de monde les jours de bal ou de fête, sans craindre que la coupole ne tombe sur la tête des gens. Cela vaut bien, je crois, les cinquante mille francs qu'il aurait été théoriquement possible d'économiser; et ceux qui vont à l'Opéra me pardonneront, je

pense, cette petite prodigalité, en songeant que, grâce à elle, ils peuvent être sans inquiétude.

Je me suis étendu plus que je ne le pensais sur cette construction des piles ; aussi, je ne dirai que quelques mots sur le plancher de la salle, qui est construit en forme de parapluie, forme imposée par la nécessité des dispositions. Il fallait donner à la salle souterraine le plus de hauteur possible, et, comme l'orchestre est en pente, pour gagner toute cette hauteur, il fallait bien que le point central de la voûte inférieure fût plus élevé que le point de départ. De là, obligation de renoncer à un plancher horizontal, pour construire un plancher en forme de cône aplati.

Nul n'ignore la poussée énorme que des arbalétriers exercent lorsqu'ils font un angle peu ouvert avec la ligne horizontale. Lorsqu'il s'agit de fermes ordinaires, on combat cette poussée au moyen de tirants ou tendeurs en fer ; mais cette facilité m'était refusée, puisque ces tendeurs auraient passé dans la voûte de la salle souterraine. J'ai donc dû remplacer les tirants habituels par des ceintures contournant le pied des fermes de construction ; mais on comprend que là, au lieu d'une poussée unique, il fallait combattre celle de l'ensemble des fermes. C'est alors que j'ai assisté à une danse de calculs assez divertissante. Me trouvant en désaccord avec l'entrepreneur de serrurerie sur les dimensions à donner à ces ceintures, je pris le parti de demander avis à l'un des mathématiciens les plus consciencieux. Son évaluation différait encore des deux nôtres ; je fis alors *in petto* comme une espèce de concours entre diverses sommités d'ingénieurs de l'État ou d'ingénieurs civils, en leur posant le problème à

résoudre; et j'arrivai à ce résultat que, sur six solutions, j'obtins six résultats différents! naturellement chacun faisait bien les calculs exacts; mais ce qui différait, c'était la méthode, les conditions d'équilibre statique, la résistance des fers, la répartition des forces, etc. Me voilà assez embarrassé! Un général d'artillerie, bien connu, à qui je soumis le cas, me donna comme recette de faire d'abord le plancher, puis de faire venir un bataillon de soldats, et de les faire danser dessus en mesure, et en marquant le pas; si cela résistait ainsi, le plancher était bon! — Oui; mais s'il s'effondrait? Je trouvai le conseil peu pratique. J'envoyai au diable toutes les formules, et me fiant à mon instinct, je donnai aux ceintures les dimensions qui me semblaient convenables pour défier toute rupture. Au fait, ce plancher a été éprouvé maintes fois, non-seulement dans les bals, mais encore pendant la construction, où il servait de chantier et était rempli de matériaux fort lourds et d'échafaudages qui, à eux seuls, valaient le poids de tous les spectateurs. L'épreuve a donc été faite sans prendre un bataillon de soldats, et l'on peut danser sur ce plancher sans craindre de passer au travers.

Quant aux autres parties de construction de la salle, planchers à bascules, arcs doubleaux, voussures, etc., comme elles n'offrent pas de systèmes bien particuliers, et rentrent plus ou moins dans les conditions de constructions usuelles de grande portée, il est inutile d'en parler, et je clos ce chapitre, en disant seulement que là, comme dans tout l'édifice, il n'a pas été posé un boulon ou placé une équerre, sans que leur fonction n'ait été auparavant étudiée, soit par M. Clairin, l'entrepreneur de serrurerie, soit par moi-même, et pour mieux dire par nous deux ensemble.

DES COMBLES DE LA SCÈNE

Les combles de la scène présentent cette particularité qu'ils ne sont pas formés de fermes comme les autres combles. Ce sont les murs pignons limitrophes qui remplissent cet office, et supportent alors de grandes pannes de 27 mètres de long, de $1^{m},60$ de hauteur et construites en tôle à treillis. J'aurais eu, en effet, une portée de 60 mètres environ, si j'avais établi des fermes dans le sens transversal, la difficulté de construction eût été plus grande, et le poids des fers employés, plus considérable.

Ces pannes sont placées isolément vers la partie basse du comble, deux par deux dans la partie moyenne, et trois par trois dans la partie supérieure. Ce qui a motivé cette différence de nombre et par suite cette différence de résistance, c'est que le comble supporte tous les grils, au nombre de trois, et que ces grils, allant naturellement en se rétrécissant au fur et à mesure qu'ils s'élèvent vers le faîte, il en résulte que les pannes extérieures n'ont à supporter qu'une seule partie du gril inférieur, que les pannes médianes supportent une autre partie de ce gril, plus une partie du second gril, et qu'enfin les pannes supérieures supportent deux parties des deux premiers grils, et le troisième tout entier.

Comme on le voit, ces fonctions différentes exigeaient des forces diverses, et au lieu de modifier les dimensions successives des pannes, j'ai préféré garder le même type, et les renforcer par accollement; de cette façon, l'exécution était bien plus pratique.

Je viens de dire que les grils étaient suspendus au comble ; cette suspension se fait au moyen d'aiguilles de fer, s'attachant aux pannes par leur partie supérieure, et aux poutres du gril par leur partie inférieure. C'est sur ces poutres du gril, qui n'ont que des dimensions relativement petites, que s'assemblent les solives qui reçoivent les planchers à jour, formant leurs sols.

Les aiguilles de suspension de six centimètres de diamètre, placées de trois en trois mètres environ, sont très-suffisantes pour supporter le poids des grils et des engins placés sur eux; mais, là encore, j'ai dû prendre quelques précautions : il se pouvait qu'une aiguille eût une paille qui eût échappé à la vue; il se pouvait qu'un boulon fût de mauvaise qualité; il se pouvait enfin que les vibrations, qui sont très-nombreuses sur ces grils, par suite des manœuvres de toutes sortes qui s'y exécutent, amenassent une décomposition dans les tiges; il se pouvait enfin qu'une rupture, amenée par une cause quelconque, vînt à se produire, et qu'une partie des grils tombât alors des cintres sur la scène; et vous jugez quelles pouvaient être les suites de cet accident! J'ai donc cherché à l'éviter; je l'ai évité même en doublant de deux en deux les aiguilles de suspension de chacune quatre fils en fer tressé, ayant à eux quatre une résistance égale à celle des tiges. De cette façon, si un accident se manifestait sur l'une de ces aiguilles, il n'en résulterait rien; les câbles en fil de

fer seraient là pour soutenir la charge. Il va de soi que la réciproque aurait également lieu.

Je sais bien que, pour assurer partout une sécurité complète, il ne faudrait pourtant pas doubler tous les supports et toutes les traverses; mais il y a des cas où il est utile d'agir ainsi, et ils se présentent dans les grils d'un grand théâtre. Là, les occasions de rupture sont plus fréquentes qu'ailleurs; les aiguilles de support sont exposées à des chocs et à des trépidations répétées; il peut y avoir des à-coup, des espèces de secousses violentes, qui n'auraient aucun effet sur de grandes fermes, la commotion se répandant dans toute la masse, mais qui peuvent fort bien en avoir sur des tiges de petits diamètres. Une manœuvre mal exécutée, des fils se cassant, des contrepoids s'échappant des treuils; tout cela peut occasionner un de ces à-coup et faire briser comme une paille des aiguilles qui porteraient un poids continu, bien plus considérable que celui qui causerait la rupture. Ces considérations m'ont amené à aménager ces fils de secours qui empêchent les occupants de la scène de se préoccuper d'un gril de Damoclès, suspendu sur leurs têtes...

De plus, il faut dire que, dans les théâtres comme en beaucoup d'endroits, du reste, les charges permanentes tendent toujours à s'augmenter; chaque jour de nouveaux engins viennent s'adjoindre à ceux déjà installés, et peu à peu les résistances des soutiens et des supports, surabondantes au commencement de leur service, deviennent juste proportionnées à leur office, pour arriver graduellement à être insuffisantes. Il faut donc toujours compter sur cette progression des charges dans les parties qui, vraisemblablement, doivent avoir des surcharges futures, et

les construire de façon qu'elles dépassent, dès le principe, d'une quantité notable, les coefficients de sécurité. C'est ainsi que sont comprises les pannes des combles, qui pourraient même, au besoin, voir leurs forces s'augmenter par l'adjonction de nouveaux treillis et de tendeurs leur servant d'armature. C'est ainsi que j'ai fait pour les aiguilles qui viennent de nous occuper, et dont peut-être l'utilité qu'il y a eue de les accompagner de fils de secours vous est démontrée maintenant.

J'ai vu bien des grils de théâtres en France et à l'étranger, et je suis autorisé à dire qu'il n'y en a pas un seul qui ait les dimensions de ceux de l'Opéra, et qui soit aussi bien aménagé. Je ne tire pas gloire de cet aménagement, le machiniste de l'Opéra, M. Brabant, y ayant eu une grande part; néanmoins, responsable de tout ce qui s'exécutait dans le théâtre, j'ai dû ne pas renoncer à mon autorité, examiner et contrôler tout ce qui m'était proposé, l'accepter, le modifier ou le refuser, suivant que les choses se présentaient, et, en somme, faire pour ces travaux un peu techniques ce qui se faisait pour les travaux artistiques : assumer sur moi la responsabilité tout entière, et agir alors de façon à ne pas la compromettre.

Si j'indique cette réserve, c'est que, si j'avais abandonné cette opération au chef machiniste, devenu mon entrepreneur, j'aurais été entraîné bien au delà des choses raisonnables, et que, désireux de faire de la machinerie de l'Opéra une merveille ne pouvant être égalée, l'entrepreneur aurait dépassé de beaucoup les crédits disponibles et fait de l'Opéra seulement des dessous et des cintres équipés plus que de raison.

Cependant, en voyant les grils de l'Opéra, on ne se douterait guère qu'ils ne sont qu'une portion de l'ensemble rêvé ; car, en résumé, il n'y manque rien, absolument rien ; tout est équipé dans les meilleures conditions : l'espace est grand, la circulation facile, tous les engins bien établis, et les fils de chanvre ou de cuivre d'une résistance très-suffisante et d'une fabrication très-soignée.

J'ai vu des gens spéciaux sortir enthousiasmés de ces cintres après une visite minutieuse de toutes les parties ; j'ai vu les visiteurs être tous étonnés de cette multitude de cordages, de treuils, de tambours, de poulies, de moufles, etc. De fait, pour qui n'est pas habitué aux choses des théâtres, l'aspect d'un tel gril est réellement imposant. On se trouve dans le milieu d'un grand métier à la Jacquard, en même temps que sur le pont d'un navire, et chacun se demande comment on peut s'y reconnaître dans cette trame qui semble si compliquée. — La chose est pourtant facile : tout est numéroté, tout est à son plan, à sa place ; tout a sa fonction déterminée ; tout enfin est combiné de telle façon, qu'aucune erreur n'est possible, et que les manœuvres se font avec une régularité et une sécurité parfaites. C'est qu'en effet, sauf quelques exceptions motivées par diverses exigences de la mise en scène, tous les plans se ressemblent comme disposition, et que le principe qui régit le mouvement d'une traverse se trouve conservé pour régir celui des autres.

Je ne puis, du reste, prétendre à donner ici une description détaillée de ces grils en tant que machinerie théâtrale. Des planches seules peuvent indiquer les dispositions adoptées, et dans les gravures qui font partie de la monographie de cet ouvrage, on trouvera au regard

des indications qui vaudront mieux que mes discours.

Je dirai seulement ceci : c'est que toutes les manœuvres qui se font dans les grils ont pour objet de faire mouvoir les décorations suspendues au cintre, ou les engins qui s'y rapportent : toiles de fond, bandes d'air, frises, vols, gloires, rideau de gaze, contre-poids, herses, ponts-volants, plafonds, etc., et que tout ce qui se rapporte aux manœuvres d'une même catégorie est installé dans le même gril et s'exécute avec des engins de même nature.

Pour terminer ce qui se rapporte aux combles de la scène, je dirai prestement que la construction de ces combles en plomb est aménagée de façon que la circulation soit des plus faciles de toutes parts : trois rangées de larges marches en zinc montent de la base du toit à son faîte, une à chacun des deux murs pignons, l'autre dans l'axe transversal, et que dans le sens des longs pans, se trouvent sept grands chemins horizontaux de circulation dont le supérieur a près de deux mètres de largeur. On peut donc parcourir le toit dans tous les sens, sans aucun danger, sans aucune entrave, et cette facilité de communication, si utile en temps ordinaire et qui deviendrait si précieuse en cas de sinistre, donne, par l'agencement des chemins qui la produisent, un aspect fort typique au grand comble de la scène du nouvel Opéra.

DE LA CONSTRUCTION DE LA CUVE

J'aurais dû écrire ce chapitre le premier, parce que c'est par la cuve et par ses fondations que j'ai commencé l'Opéra ; mais ce n'est pas une raison parce que l'on doit faire une chose, pour qu'on la fasse, et cette grosse interversion le prouve bien.

C'est qu'aussi je pensais d'abord traiter la question d'art, puis ensuite les choses techniques, et je me promettais de donner beaucoup de détails sur cette opération qui n'a pas été sans me préoccuper fort; mais le temps s'est passé; ces préoccupations sont oubliées; la difficulté vaincue m'apparaît bien moins grande, et maintenant, n'ayant guère envie de faire l'école buissonnière avant d'arriver au but, mon premier enthousiasme est bien calmé et mon désir de description bien diminué.

Je dois pourtant dire quelque chose de ces travaux primitifs, quoique, depuis vingt ans déjà qu'ils ont été exécutés, j'aie pu perdre le souvenir de quelques particularités. Je pourrais bien rechercher tout cela dans mes dessins et dans mes rapports ; mais j'ai horreur en ce moment de cette besogne de bénédictin, et je préfère dire les choses au courant de ma mémoire ; cela suffira, du reste, pour indiquer la marche et les moyens suivis.

Disons d'abord que le nom de *cuve* que j'ai donné à ces basses fondations placées sous la scène vient de ce qu'elles forment comme un grand baquet rectangulaire, placé, il est vrai, sous la salle, mais néanmoins entouré d'eau de toutes parts. Je sais bien qu'ordinairement une cuve a de l'eau en dedans; mais elle peut pourtant être enfoncée en partie dans l'élément liquide, être vide à l'intérieur et ne pas moins en être cuve pour cela. En tout cas, ce nom de cuve a été admis dès le principe, il a continué à être employé, et aujourd'hui il a conquis droit de cité et est resté pour désigner cette partie des fondations de l'édifice.

Vous savez tous, chers lecteurs, que le terrain sur lequel devait s'élever l'Opéra est formé de sable compacte, mais laissant filtrer en lui une nappe d'eau de grande étendue, d'une hauteur également fort grande, et ayant, malgré l'obstacle que lui présente cette conformation du sol, une vitesse de courant assez sensible. On a cru retrouver là l'ancien ruisseau de Ménilmontant. Il se peut que ce ruisseau passât dans le voisinage de l'Opéra; mais certainement il ne passait pas au-dessous; car les sables sont homogènes, sans dépôts ni alluvions d'aucune sorte, et il est sûr que, là, n'existait pas un lit quelconque de ruisseau quelconque. Je pense que c'est tout simplement la nappe d'eau souterraine qui alimente les pompes et les puits du quartier, ou du moins qui les alimentait lorsqu'il y avait encore des pompes et des puits, ce qui devient fort rare, maintenant que les eaux de diverses provenances alimentent directement Paris sans le secours de seaux ni de pistons particuliers.

Enfin, que ce soit l'eau d'un ruisseau comblé, ou

l'eau d'une couche aquifère, peu importe ; le fait est qu'il y avait et qu'il y a encore de l'eau sous l'Opéra et que cette circonstance a exigé des travaux particuliers de fondation.

D'après les exigences du programme à remplir et pour donner aux dessous du théâtre une profondeur suffisante, il fallait descendre les basses fondations jusqu'à cinq mètres environ au-dessous du niveau moyen de ces eaux souterraines, et garantir autant que possible ces dessous des infiltrations qui pouvaient se produire, sous peine de les transformer en champignonnières et en marécages. Or, comme l'eau est un ennemi puissant et que, malgré les précautions prises, on ne peut jamais répondre qu'une fissure ne se produise pas, lui donnant entrée (surtout lorsque la pression est extérieure et soulève les enduits au lieu de les maintenir), j'ai pris tout de suite le parti de faire de ces fondations comme une double enveloppe, qui garantît absolument l'intérieur de la seconde contre tout danger d'immersion. Supposons donc que, dans le baquet dont je parlais en commençant, on enfonçât un autre baquet plus petit, qui ne touchât que par des supports au fond et aux parois du grand baquet ; on voit tout de suite que les infiltrations qui se manifesteraient pénétreraient tout d'abord dans l'espace vide laissé entre les deux récipients. C'est ainsi qu'a été combiné le système de la cuve de l'Opéra : le vide a été fait autour de l'enveloppe intérieure, et si des infiltrations se produisent, l'eau en résultant pourrait être enlevée au besoin par des pompes, sans gêner en rien le service qui se ferait dans cette enveloppe intérieure. C'est là, j'en suis convaincu, une disposition qui retirait toute crainte d'envahissement

des eaux et qu'il était prudent de prendre; du reste, vous verrez bientôt que l'événement m'a donné complétement raison.

Le principe admis, il fallait construire, et comme je ne connaissais pas et ne connais pas encore de construction de ce genre, il a bien fallu que je cherchasse en moi-même le moyen de réussir. J'ai, du reste, hésité fort peu et ai été fixé presque immédiatement sur les procédés à employer et que je vais décrire en prévoyant déjà que je serai plus long que je ne le pensais, si j'en juge par l'espèce de préambule que je viens de perpétrer.

Voici donc ce qui a été fait :

Une fois les fouilles générales exécutées, et lorsque pour les dessous de la scène elles furent arrivées au niveau de l'eau, je fis battre sur tout le périmètre à inscrire, et à une distance d'un mètre environ, deux rangées de pieux ferrés, enfoncés à la sonnette à vapeur. Ces deux rangées étaient espacées l'une de l'autre de deux mètres environ. Ce travail terminé, on commença à fouiller entre les deux rangées en même temps que des pompes Malo et Letestu manœuvraient pour épuiser les eaux, au moyen de quatre puits, profonds de dix mètres chacun, que j'avais fait creuser aux angles du parallélogramme. Pour commencer le travail deux pompes suffirent, et nous pûmes, par ce moyen, descendre déjà d'un mètre dans ces fouilles périmétriques. Au fur et à mesure que l'on creusait le sol, on plaçait des palplanches contre les poteaux, étrésillonnées contre les palplanches du côté opposé, et garnies par derrière, bourrées plutôt, avec de la paille, afin de s'opposer à l'affouillement des sables, qui, entraînés par les eaux, tendaient toujours à s'ébouler et à passer par

les interstices des palplanches. Le travail se continua de même, jusqu'au fond de la fouille, à plus de cinq mètres ; mais il fallut alors augmenter le nombre des pompes, qui progressivement fut élevé jusqu'à sept, débitant un volume d'eau considérable. J'ai calculé à cette époque que l'eau ainsi retirée équivalait à peu près à un volume ayant pour base la surface de la cour du Louvre et pour hauteur une élévation double de celle des tours Notre-Dame. Ces pompes ont marché sans interruption jour et nuit pendant deux mois consécutifs, non sans épuiser quelque peu les puits et les pompes existant encore dans le quartier ; de sorte que je fus contraint, pour éviter des réclamations devenant trop fréquentes, de faire établir des bornes fontaines alimentées par les eaux de la ville, là où l'épuisement se faisait sentir chez les voisins. Cela du reste avait peu d'importance ; ce qui me préoccupait davantage, c'était la crainte que les eaux, en se retirant de la couche siliceuse environnante, ne laissassent tasser celle-ci, et par contre que des effets ne se manifestassent dans les maisons du voisinage. Je fis plus d'une visite discrète à ces maisons, notamment à celles de la rue Neuve-des-Mathurins, afin de voir si quelques tassements se manifestaient. Il n'en fut rien heureusement ; car, si j'avais commencé l'Opéra en démolissant les constructions particulières, je crois bien qu'on ne me l'eût pas laissé achever.

Donc, grâce à ces épuisements, je pus mettre d'abord à sec les quatre tranchées pratiquées autour de l'emplacement de la cuve, garnir ces tranchées de plats-bords étrésillonnés fortement, et finalement construire, au milieu de tous ces bois d'étayement, un batardeau en

béton, ayant la forme d'un talus et qui devait soutenir la poussée extérieure des terres et des eaux, pour me permettre de travailler à la cuve proprement dite.

Tout se passa régulièrement; la construction fut bien assise et aucun mouvement de poussée ne se manifesta; c'est alors que commença le déblayement de la partie centrale, qui fut fait sans incident, bien que le centre fût encore à un niveau d'un mètre en contre-bas de la fouille du pourtour. Cette différence avait été établie afin de donner au béton, qui devait recouvrir le fond de fouille, une sorte de forme en cuvette et une épaisseur plus grande au milieu pour résister à la poussée des eaux, dont l'effet était plus à craindre au centre isolé qu'à la périphérie, maintenue par les murs de ceinture.

Pendant cette fouille, on retira naturellement la rangée de poteaux intérieure qui devenait libre; quant à celle de l'extérieur, placée entre le terrain et le batardeau en béton, elle ne devait pas être extraite, et elle restait dans le sol. Je me bornai seulement à faire recéper la tête des pieux.

J'ai fait à diverses reprises quelques essais sur la pression des eaux; celle-ci était très-violente; un arrêt d'un quart d'heure seulement sur une des pompes amenait l'eau filtrant à la surface; un arrêt d'un instant sur l'ensemble des appareils à épuisement, et l'eau jaillissait immédiatement de toute la superficie! Il n'y avait donc pas à douter : l'eau n'était pas une simple nappe qu'on pouvait épuiser pour longtemps; elle se renouvelait incessamment et il fallait, dès lors, compter sérieusement avec elle. Heureusement le terrain de sable était bon, résistant, compacte et vierge, et les divers sondages que j'ai fait opérer, jusqu'à la profondeur de dix mètres au-dessous des

basses fondations, me donnaient toujours pour résultat des sables de divers agrégats, mais toujours serrés et homogènes dans chacune de leurs couches. Je n'avais donc plus d'inquiétude sur l'assiette future du monument et avouez que c'est déjà quelque chose!

Lorsque la fouille fut complétement terminée, je fis mettre sur la surface totale une couche de béton bien dosée, avec un quart de ciment dans la composition du mortier de chaux hydraulique. Cette couche totale de béton de $1^{m},20$ d'épaisseur au pourtour et de $2^{m},20$ au centre fut naturellement effectuée par couches particulières de $0^{m},16$ à $0^{m},20$, fortement pilonnées, et les jonctions de chacune de ces couches furent faites à plein mortier, afin que leur soudure fût complète.

Ce béton général placé, je mis dessus : d'abord une couche de mortier fin de $0^{m},10$ d'épaisseur, bien tassée et bien unie; puis une chape de mortier pour rendre la surface aussi plane que possible; puis ensuite sur cette dernière surface, une chape en ciment, avec moitié sable d'une épaisseur de $0^{m},05$ et lissée à la surface supérieure. C'est alors que je commençai la plantation des murs de pourtour et des murs de séparation de la scène, avec le couloir du fond. Lorsque cette plantation fut montée à une hauteur d'assise, je bourrai le plus possible, au moyen de ciment, la jonction du lit de pose de ces assises et de la surface par laquelle elle avait lieu; puis, après avoir piqueté la pierre sur une certaine hauteur, je fis faire tout à l'entour de la construction comme une espèce de calfeutrement, également en ciment à forme concave, adoucie, rejoignant la surface du fond de cuve avec celle des parois des pierres.

Cela fait, je mis une nouvelle chape en ciment, pour cette fois de 0^{m},02 d'épaisseur, et dont le travail était conduit régulièrement du nord au sud, et qui partait du haut du calfeutrement ci-dessus indiqué, pour aller, en passant par la surface de la cuve, jusqu'au-dessus du calfeutrement opposé. Puis enfin, je fis faire une nouvelle chape de même matière et de même disposition; mais, cette fois, établie en poursuivant le travail de l'est à l'ouest.

Il va sans dire qu'une fois les chapes terminées, et même au fur et à mesure de leur exécution, elles étaient couvertes de grandes bâches, recouvertes elles-mêmes de sable, arrosé fréquemment, afin que le soleil ne gerçât pas le ciment.

Tous ces travaux minutieux exécutés, commencèrent ceux de maçonnerie en pierre, formant les piles intérieures de support, et la continuation des murs de jonction. Ces piles furent placées sur le sol, à bains de mortier, de ciment et de sable, et montées jusqu'à la hauteur des sommiers des voûtes supérieures. Quant à la partie inférieure, elle se composa de voûtes renversées destinées à résister également à la pression souterraine. Ces voûtes furent construites en briques de Bourgogne, posées également à bain de ciment et jointoyées ensuite avec grand soin. Puis enfin une nouvelle chape en ciment fut étendue sur l'extrados de ces voûtes renversées, ainsi qu'un remplissage en béton destiné à former un sol horizontal. Quant à l'extérieur des murs de pourtour, ils furent d'abord jointoyés au moyen de cordes en chanvre enfoncées dans les lits et les joints, puis enduits par une chape en ciment de 0^{m},04 d'épaisseur, faite en deux fois, sur deux directions différentes, de haut en bas, et de droite à

gauche; puis enfin, doublés d'un contre-mur en briques de Bourgogne, toujours garnies en ciment et jointoyées extérieurement. Puis, enfin, un béton ordinaire fut exécuté dans l'espace qui séparait les murs de pourtour du batardeau de construction, et, finalement, les voûtes supérieures des piles étant construites, la pesanteur totale des matériaux employés étant suffisante pour contrebalancer la poussée souterraine, et ne craignant plus dès lors le soulèvement des maçonneries, je fis arrêter le fonctionnement des pompes qui, ainsi que je l'ai dit, avaient marché sans interruption aucune, pendant l'espace de cinq mois.

Vous voyez quelles précautions avaient été prises! Vous voyez que je n'avais rien négligé pour me mettre à l'abri de tout accident! et cependant je n'étais encore qu'à moitié rassuré, sachant fort bien que les bétons exigent un certain temps pour avoir toute leur cohésion et que les cristallisations d'obstruction se font souvent à longue échéance.

Aussi j'attendais avec impatience l'instant où je pourrais constater la réussite complète de nos opérations.

Cependant, si j'avais le grand désir que tout se passât le mieux possible, il me semblait que je ne devrais pas être fâché si quelques infiltrations se manifestaient. En effet, si la cuve inférieure était absolument étanche, j'aurais alors exécuté des travaux inutiles, ou, tout au moins, j'aurais eu excès de prudence en exécutant la seconde enveloppe! C'était du temps passé et de l'argent dépensé qu'on aurait pu économiser. Si, au contraire, des infiltrations se présentaient, cela montrait que j'avais eu grand'raison d'agir comme je l'avais fait, et de me défier

d'une ennemie infatigable, ayant déjà causé bien des ennuis à plus d'un constructeur. Mais cette dernière interprétation, si elle constituait comme une affirmation donnée à mes appréhensions, n'en constituerait pas moins, d'un autre côté, comme une sorte d'échec éprouvé dans cette difficile opération. J'avais déjà à cette époque un certain nombre d'envieux qui n'eussent pas été fâchés de répandre le bruit de ma déconvenue.

Je n'étais donc pas sans quelques craintes du résultat futur; aussi, le soir même du jour où les pompes avaient été arrêtées, j'allai seul sur les travaux; et, du haut de la fouille, dans le couloir du fond qui n'était pas encore voûté, je vis comme quelques flaques d'eau sur le béton du sol! Je sentis une violente commotion. Je visitai la chose de plus près, ne pouvant savoir encore si c'était bien des infiltrations qui se montraient, ou si c'était seulement le béton qui perdait son eau, peut-être mis en excès en cet endroit. Néanmoins, je pris une voiture et allai immédiatement prévenir de ce fait l'entrepreneur des travaux, qui fut également surpris de l'incident, et qui, de plus, avait vis-à-vis de moi une responsabilité effective de construction ; les précautions prises paraissaient devoir être efficaces s'il n'y avait pas eu de malfaçon. — Le lendemain matin, à la première heure, nous nous retrouvâmes sur le chantier. L'eau avait encore augmenté, il n'y avait plus de doute ; ou bien quelque fissure s'était déclarée, quelque tassement avait eu lieu, quelques joints avaient été mal garnis, ou bien la cristallisation n'était pas encore assez complète!

Je pris une résolution immédiate : je donnai l'ordre à l'entrepreneur de faire, sans plus attendre, remettre

toutes les pompes en jeu; mais au lieu de rejeter l'eau retirée des puits dans les égouts de la ville, je la rejetai, ostensiblement devant tout le monde et les portes du chantier ouvertes, dans la cuve même, déclarant à chacun et même à mon personnel (sauf à mon ami Louvet), que l'expérience avait réussi, mais que, la chaux employée étant hydraulique, il fallait, pour qu'elle fût parfaite, consistante, qu'elle fût baignée dans l'eau pendant une année au moins; et chacun admira ma sagacité et l'idée merveilleuse que j'avais de me servir de l'eau pour donner plus de résistance contre elle à nos matériaux.

J'avais alors du temps devant moi; je pouvais laisser la cuve remplie jusqu'aux voûtes pendant un an, deux ans, trois ans même et plus; et, comme tout se passerait alors dans un endroit hors des yeux de la foule, je pouvais à mon aise interroger chaque joint, faire des visites minutieuses et réparer peu à peu les endroits qui paraissaient avoir souffert.

Je dois dire au surplus que, dans les circonstances ordinaires et l'opération ayant réussi complétement, si je n'eusse pas inondé la cuve aux yeux de tous, je l'eusse fait au moins en partie par raison. Je craignais toujours qu'une crue subite des eaux ne se manifestât, comme cela est arrivé d'après l'inspection des sables enlevés dans la fouille, où la hauteur avait dépassé de trois mètres le niveau moyen, et, dès lors, la poussée aurait pu devenir trop puissante pour que les maçonneries, alors exécutées, pussent y résister. Aussi il devenait prudent de remplir la cuve pour s'opposer à cette sous-pression. De plus, j'étais convaincu que le temps coagulerait davantage les ciments et les mortiers, et que leur séjour dans l'eau

amènerait à un résultat plus prompt. Seulement, j'eusse fait cela après avoir constaté une réussite et il fallait que je le fisse pour cacher une défaite partielle!

Point n'est besoin de dire à présent que, par la suite, et à diverses fois, j'ai pu reconnaître la nature des infiltrations et leur opposer des obstacles qui, peu à peu, ont rendu la cuve parfaitement étanche, et que, si le résultat a été, non pas compromis, mais retardé à l'origine, il est maintenant parfait. Vous comprenez bien, du reste, que, s'il n'en était pas ainsi, je n'irais pas de gaieté de cœur vous dire mes petites misères, et que je laisserais croire, s'il y avait encore de l'eau dans la cuve, que cela est conservé exprès pour le service d'incendie.

Ce ne serait pas du reste tout à fait invraisemblable; car il en a été souvent question, et je ne dis pas qu'à l'avenir on ne considérera pas la cuve comme un grand réservoir destiné à conserver une grande masse d'eau disponible, en cas d'interruption dans la distribution des eaux de la ville.

Du reste, si l'on songe qu'avec une pression de cinq mètres de haut, il suffit qu'il y ait dans toute la surface de la cuve et de ses parois un petit trou de quinze millimètres de diamètre pour y amener une notable quantité d'eau en assez peu de temps, il ne faudrait pas croire qu'à l'avenir de petites infiltrations ne se manifesteront jamais. Il faut toujours être en garde contre des irruptions de ce genre, qu'un tassement, même insensible, peut produire. En tout cas, elles ne nuiraient en rien au service du théâtre, assuré qu'il est par la double enveloppe qui le sépare des eaux et le met à l'abri de tout danger et même de tout inconvénient.

DE BIEN DES CHOSES DONT JE VOULAIS PARLER ET DONT JE NE PARLERAI GUÈRE OU NE PARLERAI PAS

En commençant ce grand travail d'écriture qui devait remplir un ou deux volumes, j'avais fait comme une liste des chapitres dont je voulais entretenir mes lecteurs. J'ai pris sur cette liste à droite et à gauche, en haut et en bas, suivant que l'esprit du moment me conduisait vers telle ou telle chose. Maintenant, en parcourant cette liste, je vois encore bien des points qui pourraient servir de sujet à quelques dissertations artistiques ou scientifiques ; mais je me sens réellement fatigué de la besogne que j'ai entreprise, et je crois que vous avez autant que moi hâte d'arriver à la fin. Je vais donc faire un tout de ces sujets divers, les nommant seulement lorsque je ne saurai qu'en dire, ou m'y arrêtant quelque peu si quelques idées me viennent à la cervelle. Je serai peut-être insipide, peut-être intéressant ; je n'en sais rien, et nous verrons bien en route quel chemin nous prendrons. En attendant, je copie les titres inscrits suivant l'ordre, ou plutôt le désordre dans lequel ils se trouvent maintenant, depuis qu'ils sont restés comme épaves dans ma nomenclature générale. Les voici donc : DES LOGES DES CHORISTES ET DES COMPARSES, DU FOYER DU CHANT, DES SALLES DE DANSE, DES

MAGASINS DE DÉCORS, DE QUELQUES CHIFFRES STATISTIQUES, DU SERVICE D'INCENDIE, DES LOGES D'ARTISTES, DES MAGASINS DE COSTUMES, DES CAVES, DES CONDUITES D'EAU, DES PARATONNERRES, DES ESCALIERS DE L'ADMINISTRATION, DE L'ASCENSEUR, DES DÉCORS ET DU SERVICE DE L'ÉLECTRICITÉ.

Il me semble qu'avec tous ces titres-là, il y aurait de quoi remplir encore un volume tout entier; je n'aurai garde de le tenter! Bien heureux encore si cela me fournit de quoi remplir ce chapitre que je me plais, en écrivant, à considérer comme le dernier.

Pour m'éviter la difficulté des transitions, vous me permettez, n'est-ce pas, d'inscrire chaque titre au-dessus des paragraphes qui leur seront affectés? cela divisera le travail et lui donnera l'apparence d'une classification méthodique, qui n'existe pas du tout.

DES LOGES DES CHORISTES ET DES COMPARSES

De ceci j'ai peu de chose à dire, sinon que les toilettes des choristes sont en bois de pichepin, et, si j'indique cette particularité, c'est que je crois que c'est le premier emploi de cette essence qui ait été fait à Paris ; du moins mon menuisier me l'a dit, et j'aime à le croire; car, ce bois ayant depuis lors fait fort bien son chemin, il me plairait d'avoir ouvert la route.

Quant au reste, il n'y a pas grand'chose à signaler : ce sont de petits arrangements, que je crois ingénieux, d'éclairage, de miroirs, de lavabos et d'armoires ; mais tout cela ne vaut guère la peine que l'on s'y arrête. Les questions de cuvettes et de pots à eau, tout en faisant partie

de l'architecture, ne sont pas faites pour révolutionner cet art. Passons donc en disant toutefois que dans ces loges générales, celles affectées au corps de ballet ont au moins l'avantage d'abriter de charmantes jeunes filles, ce qui vaut mieux que tous les profils et les plans du monde entier, pour les abonnés de l'Opéra, qui pensent avec raison que les oiseaux sont plus précieux que la cage. N'est-ce pas aussi votre avis?

Si vous saviez comme tout est gai et pimpant dans ces petites loges du corps de ballet! comme on y caquette gentiment entre deux battements de jambes! C'est la grâce et la jeunesse qui y prennent domicile et le Caton le plus sévère serait lui-même réjoui par ce gazouillement juvénile et par ces frais éclats de rire qui passent au travers des portes entre-bâillées!

Dame, ce n'est pas tout à fait la même chose dans les loges des comparses! les voix sont moins douces, l'atmosphère moins pure; mais ces braves gens, en somme, paraissent heureux de quitter la blouse ou le bourgeron pour se costumer en hallebardiers ou en seigneurs du temps de Henri II; et, malgré la gaucherie de quelques novices, tout fiers de leurs nouveaux vêtements, la masse des choristes porte assez bien ses beaux habits historiques. Aussi une certaine illusion vous saisit quand on entre dans leur loge et on se croit dans une kermesse du moyen âge ou dans un corps de garde du bon vieux temps.

Je crois maintenant que vous êtes fixés sur les locaux que je viens de vous décrire et qu'il ne vous reste plus rien à apprendre sur ce sujet. Voyons donc le suivant.

DU FOYER DU CHANT

Une grande salle au premier étage, avec une décoration fort simple et des panneaux devant recevoir un jour ou l'autre les portraits des chanteurs et chanteuses les plus célèbres, mais qui, pour l'instant, n'ont reçu que trois couches de peinture; quelques fauteuils confortables, de longs divans, deux candélabres et une douzaine d'appliques, c'est ce dont se compose tout le foyer du chant. Il sert le jour à diverses répétitions de solis ou de demi-ensemble, et le soir à deux ou trois seconds sujets misanthropes, qui viennent essayer leurs basses profondes ou leurs sopranos aigus. Les artistes de primo cartello le délaissent et vont, soit dans leurs loges, soit dans le petit foyer de répliques, installé à l'avant-scène; aussi, pendant le jeu, le foyer du chant a un aspect lugubre et les rares malheureux qui le fréquentent ressemblent à des âmes en peine.

Que voulez-vous? ce n'est pas là que les abonnés se donnent rendez-vous; on n'y danse pas, on n'y cause pas; on n'y sacrifie ni à Vénus ni à Terpsichore, et le dieu qui y préside a l'air grognon et renfrogné que doit prendre tout immortel, voyant son autel sans clients. On prétend pourtant qu'une fois on y a compté jusqu'à dix personnes en dehors de trois chanteurs qui s'y étaient égarés! Mais ce sont là des bruits légendaires, auxquels il ne faut pas ajouter foi. Le foyer du chant est la Thébaïde de l'Opéra. Après tout, il vaut mieux qu'elle soit là que dans la salle.

DES SALLES DE DANSE

Sans compter le foyer de la danse qui sert journellement à diverses répétitions, il y a à l'Opéra deux salles spécialement affectées, l'une aux exercices des danseuses du corps de ballet, l'autre à l'enseignement des jeunes enfants qui se destinent au théâtre. La première est une vaste pièce circulaire, placée à l'étage supérieur de la rotonde du pavillon ouest. L'autre est une immense pièce rectangulaire, placée au-dessus des escaliers secondaires du même côté ouest.

Ces deux salles ont leurs planchers inclinés avec une pente de $0^{m},04$ par mètre, pente de la scène, et sont munies de grandes glaces permettant aux danseurs et aux élèves de voir leurs mouvements et de corriger ainsi ce qu'ils peuvent avoir de défectueux.

En dehors de ces indications, il n'y a rien de particulier à dire sur ces salles, qui, naturellement, ont les petites dépendances obligées et comportent un mobilier des plus simples et quelques barres d'exercices.

DES MAGASINS DE DÉCORS

A proprement parler, il n'y a pas, à l'Opéra, de magasins de décors, dans le terme strict du mot. Il n'y a que des remises et des tas pouvant contenir une demi-douzaine de pièces du répertoire. Tout le matériel général de décoration est emmagasiné dans les bâtiments de la rue Richer, formant dépendance de l'Opéra.

N'ayant pas grande envie de sortir du théâtre pour aller visiter ces annexes, bien que celles-ci aient été reconstruites par moi après l'incendie qui les avait détruites il y a une quinzaine d'années, je me bornerai à dire que les *tas* de l'Opéra sont de simples cases juxtaposées et contre les parois desquelles on applique les feuilles de décoration. Celles-ci sont, bien entendu, divisées en deux sections : le côté cour et le côté jardin, qui se remisent alors suivant leur destination, au côté droit ou au côté gauche de la scène. Il faut pourtant constater que les chefs machinistes ont une tendance fort marquée à conserver à l'Opéra le plus possible du matériel scénique, afin d'éviter les voyages aller et retour que ce matériel est obligé de faire souvent du théâtre au magasin. Aussi, au lieu de se conformer strictement aux clauses du cahier des charges, qui imposent au directeur l'obligation de ne pas mettre en réserve à l'Opéra plus de six pièces du répertoire, on est arrivé insensiblement à en mettre sept, huit ou neuf, et je ne sais pas si actuellement cela ne dépasse pas la dizaine! Aussi on se sert de tous les endroits vacants pour y déposer quelques châssis, et les couloirs, affectés aux services généraux, sont plus ou moins envahis par des praticables et des accessoires qui, rigoureusement, devraient en être bannis. Au surplus, cela n'a pas grande importance, et il n'y aurait qu'en cas d'incendie que ce supplément de matières inflammables pourrait être dangereux. Mais les châssis et les toiles des six pièces tolérées seraient déjà suffisants pour alimenter le feu, et un peu plus ou un peu moins de combustible ne changerait sans doute pas grand'chose au désastre, si celui-ci venait à se produire.

Je n'ose donc pas user de mon droit de réclamation au sujet de la violation du cahier des charges, parce que je reconnais que, grâce à cette violation, le service est souvent simplifié, et puis parce que, en résumé, j'aurais aussi des reproches à me faire pour avoir construit en bois les séparations des remises à décors qui eussent dû être faites en matériaux incombustibles.

Mais vous pensez bien que si j'ai fait ainsi, j'ai quelques raisons qui m'excusent : l'une d'elles est que, dans le principe, les remises ne devaient pas être séparées de la scène, afin qu'un nouveau système, indiqué dans le programme du concours, pût être mis à exécution. Dans ce système, en effet, ainsi que je l'ai dit au chapitre de la machinerie, les décors devaient être suspendus par le haut et être placés dans les remises au prolongement de la place qu'ils devaient occuper sur la scène. Dès lors il ne fallait aucun obstacle au mouvement de ces décors. On a vu que ce système n'avait pu être accepté; mais comme la commission chargée de l'étude de la machinerie scénique a mis plus de quatre ans pour ne pas aboutir, il en est résulté que, ne pouvant attendre ses décisions, j'ai dû continuer de construire suivant les données imposées, c'est-à-dire ne pas fonder de mur au-dessous des séparations des remises et de la scène, puisqu'on ne savait encore si ces séparations existeraient, et, en tout cas, à quelle place on les installerait. Il est donc arrivé ceci : c'est que, lorsque la décision a été enfin prise (par moi tout seul), je ne pouvais construire les séparations rigides et pesantes sur des fondations qui n'existaient pas, et que j'ai dû trouver des expédients pour rendre ces séparations les moins lourdes possibles, en les

faisant porter sur des filets qui ne gênaient pas les services installés déjà dans les pièces placées au-dessous du bas côté de la scène, et c'est naturellement le bois qui, étant le plus léger, a dû être employé dans cette circonstance.

Quant à l'autre raison que j'ai à invoquer pour défendre l'emploi du bois dans les réseaux des décors, c'est que ce travail s'est fait à la fin des travaux de l'Opéra, alors que le temps était bien limité; il a fallu prendre tous les moyens possibles pour arriver à l'époque fixée, et le bois seul, par sa facilité à être travaillé, me permettait de mener activement ces dernières opérations. Je dirai, du reste, que les machinistes préfèrent le bois à toute autre matière, celle-ci leur permettant des installations et des modifications faciles et économiques; aussi, si je regrette personnellement d'avoir été contraint de mettre sur les côtés de la scène plus de bois que je n'eusse voulu en mettre, les machinistes ne le regrettent guère, car ils désireraient même que tout le théâtre ne fût qu'un assemblage de voliges et de planches en sapin. Enfin, ce qui est fait est fait...

J'avais pourtant demandé, il y a quatre ou cinq ans, de recouvrir les planches séparatives par une garniture de staff, qui eût empêché les premières atteintes du feu. La chose était pratique, assez peu coûteuse et pouvait se faire sans interrompre aucun service. Mais, cela arrivant après un commencement d'incendie qui s'était manifesté, et après la destruction du théâtre de Rouen, l'administration, émue de ce dernier désastre et inquiète de la première atteinte, avait immédiatement nommé une commission spéciale, devant étudier les moyens préservatifs à

prendre à l'Opéra pour donner une entière sécurité. Cette commission s'est réunie deux ou trois fois, dans le commencement. Mais, depuis cette époque, aucune séance n'a eu lieu; les ministres ont changé, ont oublié la création de leurs devanciers, et la commission s'est éteinte doucement dans l'ombre et dans l'inaction, sort commun à presque toutes les commissions, qui pourraient si bien être remplacées par l'architecte, intéressé plus que personne aux bons résultats de son entreprise!

Mais qui oserait croire à l'avis d'un architecte, ce pelé, ce galeux d'où nous vient tout le mal? Ce qu'il demande est toujours soupçonné d'exagération, ce qu'il désire de billevesée, et ce qu'il propose de machiavélisme. Je crois que l'on nous prend pour des jésuites de l'art, et qu'il n'est pas besoin d'article 7 pour nous combattre! Enfin les commissions servent au moins à enterrer les questions et elles paraissent se contenter de ce bel office de fossoyeur.

N'empêche que si un incendie commençait par ces parois en planches que je pourrais pourtant rendre incombustibles, on me dirait que c'est ma faute, sans songer que cette faute commise, ou plutôt cette obligation jadis imposée, pouvait être effacée très-facilement avec un peu plus de confiance en moi tout seul, et un peu moins de foi dans les commissions à durée illimitée.

DE QUELQUES CHIFFRES STATISTIQUES.

Ce chapitre devait être placé tout à fait à la fin du deuxième volume ; mais je puis en placer ici le titre, puis-

qu'il y arrive par son ordre d'inscription et qu'en somme je supprime tout ce que je pensais devoir donner à ce sujet.

Ce qui me conduit à cette décision, c'est que vers la fin des travaux, alors que la fièvre du travail nous saisissait tous, le temps manquait pour continuer à dresser les tableaux hebdomadaires marquant les sommes d'emploi de toutes les catégories de fournitures, ainsi que ce qui se rapportait au nombre des ouvriers et à mille petits détails des opérations journalières. Il faudrait donc, ou bien que je donnasse des chiffres incomplets, ou bien que je recherchasse dans tous les mémoires les quantités de matériaux fournis, ce qui serait beaucoup trop long, ou que je continuasse à demander ces renseignements aux divers entrepreneurs qui continueraient, sans nul doute, comme ils ont commencé, à ne pas me les donner. Je sais bien que plusieurs sont morts, ce qui est une excuse valable ; mais la plupart des vivants ne m'ayant pas encore donné ces chiffres requis par moi depuis cinq ans, je crois qu'il faudrait attendre jusqu'à ma caducité pour en être en possession.

D'ailleurs, tout cela n'a maintenant qu'un médiocre intérêt ; on ne lit guère ces tableaux, encombrés de chiffres, et on sait bien, en somme, que l'Opéra est plus grand que la fontaine Gaillon et moins vaste que le palais de l'Exposition du Champ de Mars ; mais si j'ai l'air de triompher de la première en supputant les cubes de matériaux employés, je serai battu par le second, si je compare le poids des fers et des fontes ; et, tout bien pesé, je m'en tiens au titre du chapitre pour montrer que, si je ne fais pas la chose qu'il indique, au moins j'y avais pensé! Que

de rues l'on pourrait paver avec les bonnes intentions! Avec les miennes, je crois que l'on pourrait bien faire la chaussée d'un grand boulevard.

DU SERVICE D'INCENDIE.

Il n'y a rien à dire de particulier sur le service d'incendie à l'Opéra, sinon que, s'il ne diffère guère comme principe des moyens employés ordinairement, il est au moins établi avec un grand développement. Les réservoirs placés au haut de l'édifice sont vastes et comprennent des cylindres à air comprimé à la pression de trois atmosphères; les établissements garnis de tous les appareils sont aussi nombreux que possible, et disposés de façon que toutes les parties de l'édifice, et surtout la scène et ses dépendances, puissent être facilement soumises à leur action. Le service des rondes est organisé dans tous les locaux; des sonneries électriques spéciales partent de tous les points de l'édifice et indiquent au poste central l'endroit où les secours immédiats doivent se porter. De plus, une surveillance active est toujours exercée et les engins visités chaque jour et manœuvrés de façon à s'assurer de leur parfait fonctionnement. En résumé, je ne pense pas qu'il y ait au monde un monument quelconque où les précautions aient été prises avec plus de soin et plus largement.

Ce n'est pas pourtant que j'aie satisfait à tous les désirs des sapeurs-pompiers qui voulaient encore plus qu'il n'y a, et qui considéraient l'Opéra comme le récipient d'une immense pompe, n'ayant d'autre destination que de recevoir des appareils de toute sorte. Néanmoins

ce que j'ai mis est plus que suffisant et maintement les sapeurs-pompiers ne réclament plus rien au delà de ce qui est.

Si, en somme, tout est aménagé avec sagacité et suivant les meilleures conditions, il faut que je rende justice à l'administration des pompiers, qui a, pour ainsi dire, composé le projet suivant les besoins et demandé les appareils qui présentaient le plus de sécurité; je n'ai guère eu qu'à faire exécuter les instructions qui m'avaient été données en cherchant à les satisfaire de mon mieux, sans nuire aux autres services du théâtre. D'ailleurs, ainsi que cela se pratique chaque fois, l'ouverture de l'Opéra n'a été autorisée qu'après la visite de la commission spéciale de la préfecture de police, instituée à cet effet. Si donc un sinistre éclatait, et que l'on vînt à regretter alors quelques omissions dans l'installation des appareils, je ne saurais réellement en être responsable; de même que si l'on reconnaissait le bien agencé des établissements, je ne saurais me prévaloir de cette bonne installation. Ce sont les sapeurs-pompiers qui combinent, aménagent et choisissent les engins de secours et fixent leur emplacement; l'architecte n'a qu'à se conformer à ce programme, imposé par l'administration compétente, et à se borner au rôle de simple exécutant. Ainsi ai-je fait.

Ce n'est pas pourtant que je n'aie reçu à ce sujet d'innombrables propositions, émanant d'inventeurs préconisant leurs systèmes; mais, dans tout ce qui m'a été proposé, je n'ai rien trouvé dont je pusse faire mon profit; d'ailleurs je soumettais les moins déraisonnables de ces projets à l'appréciation du commandant des sapeurs-pompiers, et c'est lui qui jugeait de la valeur des inven-

tions. Je dois dire que tous ont été repoussés, le sens pratique et la connaissance des besoins de la scène faisant toujours défaut à ces découvreurs de panacées. Tenez, un exemple entre cent : un certain notaire de province m'a envoyé un rapport long de deux cents pages avec dessins, avec gribouillis plutôt à l'appui, pour proposer un système devant éteindre tout incendie immédiatement : il construisait un réservoir tenant toute la surface de la scène, et qui devait contenir plus de 10,000 mètres cubes. Ce réservoir, percé de trous bouchés avec une bonde ainsi que cela se pratique pour les baignoires, devait, en cas de sinistre, déverser toute son eau sur la scène. Quelle douche! Il n'y avait qu'un malheur, c'est que le notaire oubliait le moyen qu'il faudrait prendre pour soutenir cette cuve de 1800 mètres de surface au-dessus de la tête des acteurs! Et puis, voyez-vous les trous mal bouchés, et une pluie torrentielle éclatant au milieu d'une représentation? Quant à la manœuvre des décors, quant aux grils, cela ne comptait pour rien ; le réservoir seul, et c'est assez! C'était même beaucoup trop, et le rapport du notaire a subi un sort malheureux. Un autre : celui-là, s'intitulant instituteur primaire, proposait de remettre un extincteur (nouveau système) à chaque spectateur, et d'en munir aussi les chanteurs, les musiciens, les choristes et les comparses, qui pourraient fort bien cacher cet instrument sous leurs vêtements; et d'ailleurs, disait-il, on pourrait décorer *artistiquement* ces extincteurs, qui deviendraient ainsi des ornements agréables à la vue. L'incendie éclate (il faut qu'il choisisse son moment, quand tout le monde est réuni), et chacun : comparses, choristes, chanteurs, musiciens, spectateurs et même spectatrices, tient

son instrument et seringue à qui mieux mieux sur le foyer incandescent; même, n'est-ce pas, si l'incendie commençait dans les grils. Ce serait là, il est vrai, un beau spectacle, dit l'inventeur ; devant cette foule armée pour le combattre, l'incendie n'aurait plus qu'à battre en retraite! Et dire que ces gens-là sont électeurs! Si c'est dans ce goût-là que mon instituteur professait à ses élèves, il a dû en faire de fameux savants!

Mais passons sur ces lubies, qui attristent plutôt qu'elles ne réjouissent quand on pense que ce ne sont pas des faits isolés, mais que chacun s'imagine être expert dans l'art des autres, quand il n'en sait pas même l'A B C ! Les architectes le savent bien ; il n'y a pas de petit bourgeois qui ne s'imagine être un Ictinus, et qui ne se trouve l'égal de Philibert Delorme, parce qu'il a fait coller tout seul du papier dans son salon! Il n'y a guère que les paysans et les ouvriers qui soient un peu exempts de cette douce manie.

DES LOGES D'ARTISTES.

Une pièce assez grande, confortablement meublée, avec une belle glace et des appareils d'éclairage à glissières, une entrée, un cabinet de toilette; voilà ce dont se compose une loge d'artiste. Le titre suffit donc à lui tout seul, et ce paragraphe est fini.

DES MAGASINS DES COSTUMES.

Des armoires, encore des armoires, toujours des armoires; puis des rayons, des tiroirs, des cartons, des

tables, le tout aménagé, comme dans les grands magasins, dans diverses salles, dont une centrale; cela suffit à donner l'idée des dépôts des costumes de l'Opéra ; mais cela ne dit pas combien tout est arrangé avec ordre, combien les costumes sont soigneusement pendus, pliés ou mis en paquet, avec méthode et classification. Des étiquettes, si bien écrites qu'on les dirait l'œuvre de Nuitter, facilitent le classement et les recherches, et aucune hésitation ne se produit dans le rangement ou l'enlèvement de cette immense quantité de costumes, qui font partie du matériel de l'Opéra. Puis une pièce spéciale est affectée aux armes et aux armures, rangées et entretenues de façon à lutter avec le Musée d'artillerie ; puis d'autres pièces pour les perruques, les bijoux et les menus accessoires ; tout cela également installé avec un ordre parfait; puis enfin, des bureaux pour les dessinateurs et des salles pour les matières premières; tel est l'ensemble de ces locaux si importants et qui occupent un étage entier de l'administration et une partie de l'étage supérieur, en y comprenant les ateliers des tailleurs et des couturières.

Ceux-ci, en effet, font partie de la grande division de l'habillement ; ils sont largement établis dans de grandes salles très-élevées de plafond, et garnies de tous les ustensiles nécessaires à la profession de la couture, de la coupe, du repassage, de l'essai des costumes, etc. Il y a là réellement des ateliers plus considérables que ceux des maisons de confections, et je vous prie de croire que les tailleurs et les couturières de l'Opéra ne sont pas les derniers venus dans leur art.

Quant à la question purement artistique, elle ne se montre guère en ces endroits-là ; il s'agissait seulement

d'agencer commodément les services, de les grouper, tout en les divisant, et de réaliser pratiquement les exigences d'un programme. C'est ce que j'ai cherché à faire de mon mieux; et, comme les employés aux costumes paraissent d'une humeur plus facile que celle des abonnés de l'Opéra, ils ont bien voulu être satisfaits de leur installation. Mettons donc qu'il en est ainsi; chacun y trouvera son compte.

DES CAVES

Il est fâcheux que les caves de l'Opéra ne soient guère visitées par le public; car réellement elles sont fort belles, et par leur étendue, et par leur élévation, et même, si vous m'autorisez à le dire, par leur construction. Ces immenses arceaux qui se suivent, s'accompagnent ou se rencontrent; ces grandes piles en pierre, ou ces murs robustes qui soutiennent les larges voûtes, tout a un air de solidité, de puissance et de grandeur qui n'est pas sans causer une certaine impression. Cela me rappelle que, dans le commencement des travaux, alors que les caves seules étaient en train de se construire, un des ouvriers nouvellement embauché, et qui ne me connaissait pas, me voyant parcourir les fondations, et me prenant pour un visiteur, m'adressa la parole et me dit : « Ah! monsieur, hein, que c'est beau! on dirait d'une prison! » Je crois que le brave homme avait été plus souvent au cabaret qu'à Mazas; sans cela je ne pense pas qu'une maison de détention eût été pour lui le criterium de la beauté. Je fus néanmoins sensible à cette aimable comparaison, et chaque fois que je passe devant Sainte-Pélagie, je me mets à penser à l'Opéra.

Au surplus, il ne faut pas se dissimuler que dans ces sortes de substructions, où la construction joue le principal rôle, l'effet de grandeur est presque immanquable. La simplicité des dispositions générales, la qualité des matériaux, l'absence de toute ornementation et surtout le manque de lumière qui donne à toute chose un aspect étrange, contribuent à impressionner l'esprit et à étonner les regards. Mais ce qui, à l'Opéra, contribue surtout à cette impression, c'est que, en dehors de la construction proprement dite, les caves contiennent une grande quantité d'appareils divers, qui, par leurs formes assez fantastiques et leur persistance au développement longitudinal, semblent vous transporter dans un autre monde. Ainsi les longues suites de tuyaux de canalisation du gaz, les compteurs, les immenses conduites d'eau, les gargouilles, les égouts, les calorifères et leurs nombreuses ramifications, tout cela rampant sur le sol ou s'accrochant aux voûtes, côtoyant les murs ou traversant les espaces, tout cela fait, pour ainsi dire, vivre les souterrains de l'Opéra, et ressemble à des artères, des veines et des vaisseaux serpentant dans un immense organe dans lequel on se trouverait par hasard tel qu'un ver dans l'intestin, ou une trichine dans les muscles d'un colosse. Que de fois j'ai parcouru ces caves, tout seul, sans la moindre lumière, éclairé seulement par la lumière lointaine de quelques soupiraux, afin de ressentir cette espèce d'influence de terreur et de grandeur, et de défendre mon esprit contre les mesquineries et l'entraînement aux petites préoccupations artistiques! Cela valait presque pour moi un voyage en Italie!

Et quand je pense que plus d'un négociant m'avait

demandé à louer les caves de l'Opéra, afin d'y déposer leurs futailles! Faire de l'Opéra une succursale de l'entrepôt de Bercy! Quel vandalisme! Certes, je ne veux pas médire du vin; mais laissez donc les canalisations souterraines à ces nobles caves comme vous devez laisser les roses aux rosiers, et ne mettez pas vos tonneaux sous mes grandes voûtes! Et dire que ces bons commerçants ne voulaient pas entendre raison, et ne comprenaient pas que l'État se refusât à mettre à leur disposition ces emplacements qui, paraît-il, conserveraient à merveille et le champagne et le chambertin!

Hélas! ces pauvres caves en ont vu bien d'autres pendant le siége, où elles ont servi de dépôt à l'intendance militaire. Remplies jusqu'au faîte de denrées et de liquides, elles avaient perdu leur aspect de mâle grandeur, pour ne plus avoir que celui de bâtiments utilitaires. Mais il y avait là cas de force majeure, et, le cœur atteint par de cruels événements, je ne songeais plus guère à défendre le monument contre les envahissements, profanes en d'autres circonstances, mais sacrés à l'époque douloureuse que nous traversions. Ce n'étaient plus de grands arceaux pollués par des dépôts mercantiles; c'était le temple qui renfermait en lui comme les dernières armes de la défense, le pain de ses vaillants soldats, la subsistance divine, qui pouvait prolonger l'espérance de quelques jours encore, avant qu'elle ne fût envolée avec les rêves dont on se berçait alors.....

DES CONDUITES D'EAU.

J'ai déjà tant parlé de conduites et de tuyaux, que je n'ai pas le courage de recommencer au sujet des eaux, les lecteurs ne devant pas certainement avoir celui de me lire. D'ailleurs un mot suffit pour caractériser la canalisation des eaux de l'Opéra : elle a été étudiée avec un très-grand soin et est complète en tous les points. Quant à décrire les robinets, les valves, les réservoirs et les colonnes montantes, ce serait du temps perdu. Ce sont des travaux ordinaires de canalisation courante, établis naturellement sur une large échelle, mais qui n'offrent aucun intérêt spécial. Donc, en me bornant simplement à dire que la canalisation générale est installée suivant les mêmes principes que celle du gaz, au moyen de branchements faits sur les diverses conduites d'eau de la ville, que les conduites intérieures forment des circulations sans fin, pouvant se réunir ou se séparer à volonté, et que le même système se retrouve dans les colonnes montantes, j'aurai indiqué suffisamment le principe de l'agencement général et je pourrai sans remords terminer là ce paragraphe.

DES PARATONNERRES.

Il en est de même pour celui-ci. Les paratonnerres sont établis suivant les données indiquées dans les dernières instructions officielles, promulguées à ce sujet; je n'ai fait que les suivre sans me prononcer dans la

question si controversée encore de l'utilité ou de l'inutilité des paratonnerres, et même sur celle qui n'est pas encore résolue : des dangers que ces paratonnerres peuvent occasionner! J'en sais plus d'un parmi les plus savants qui soutiennent cette dernière opinion...

En tout cas, les paratonnerres que j'ai mis à l'Opéra, s'ils ne garantissaient pas le monument de la foudre, garantiraient peut-être ma responsabilité si le tonnerre venait à tomber sur l'édifice. Si cela arrive un jour et que je sois encore de ce monde, je vous dirai alors mon opinion à ce sujet; pour l'instant, je n'ai été qu'un fidèle observateur des règles administratives. Ce qui n'empêche que, si le maréchal Vaillant avait encore été mon ministre à la fin des travaux de l'Opéra, il m'eût bien défendu de placer ces pointes aiguës, pour lesquelles il professait la plus grande horreur.

DES ESCALIERS DE L'ADMINISTRATION.

La circulation est très-active dans les escaliers de l'administration, et surtout dans ceux destinés à faire communiquer la scène avec les loges et tous les services du théâtre. Dans de telles circonstances, il importe que les girons de ces escaliers soient en bois, car la montée et la descente sont plus faciles et plus sûres avec eux qu'avec des marches en pierre, surtout lorsque ces mouvements de descente et de montée sont rapides comme cela arrive fréquemment au théâtre après la fin de chaque acte, ou avant le commencement de l'acte. De plus, il est important que ces marches ne soient pas de nature différente de celle des planchers, des loges, des couloirs,

et de celle de la scène, pour les danseuses principalement, qui pourraient glisser par suite de ces modifications du sol qui, d'ailleurs, s'il était en pierre, donnerait à leurs pieds si légèrement chaussés une impression de froid désagréable, et peut-être nuisible. Il faut donc que ces sortes d'escaliers soient en bois.

Mais le bois est inflammable, et, en cas d'incendie, si les escaliers se détruisent, la retraite est supprimée aux personnes séjournant à ce moment dans le bâtiment; il faut donc s'arranger pour que les escaliers en bois soient moins sujets à la combustion. C'est ce que j'ai cherché à faire en prenant un système mixte : j'ai construit, sur des espèces de limons en fer à I, une paillasse ayant la forme des marches, et qui, elle-même, peut servir à la descente et à la montée; puis, c'est sur cette paillasse bien arrasée que j'ai placé les marches pour former giron (les contre-marches étant en tôle). De cette façon, tout l'ensemble est bien moins sujet à prendre feu : le plâtre, parce qu'il résiste fortement à l'incendie; les bois, parce qu'ils n'ont que la surface extérieure exposée, et que l'inflammation dans ces conditions est bien moins prompte et moins à craindre. Si même ces marches se carbonisaient, le bois détruit, il resterait encore à peu près la forme des marches en fer et en plâtre, qui pourraient au besoin livrer passage aux fuyards.

Au surplus, les escaliers, entourés de murs de pierre de tous côtés, sont fort peu exposés à l'incendie; de sorte que l'on peut être à peu près convaincu que, en cas de sinistre, le sauvetage pourrait toujours être effectué. Je dirai de plus que ces escaliers sont doubles, c'est-à-dire que les révolutions droites et successives se croisent

en allant en sens inverse, en donnant, par le profil général de l'ensemble, à peu près la figure de ces jouets d'enfants, composés de petits bois assemblés en losanges et sur lesquels on fait marcher de petits soldats, en rapprochant ou écartant les branches du bas.

Ces révolutions doubles, qui se communiquent à chaque étage par un large palier, forment donc, en somme, malgré leur réunion, deux escaliers différents, qui peuvent être suivis soit dans tout leur parcours, soit dans telle ou telle partie de révolution que l'on veut, pour passer à son choix de l'une à l'autre. Or, comme il y a deux escaliers semblables, soit donc quatre, plus deux autres escaliers demi-circulaires aux extrémités des couloirs latéraux des loges, plus un grand escalier central conduisant de la scène au dehors, on voit qu'il y a sept escaliers mis à la disposition du personnel du théâtre; c'est-à-dire, en tenant compte de leur largeur, une place suffisante pour que vingt-cinq personnes au moins puissent passer de front. On juge d'après cela combien les dégagements sont faciles, et l'on voit que, si un incendie se manifestait du côté de l'administration, chacun aurait des moyens de le fuir avec une grande facilité.

Mais je dois constater encore que, à part la scène qui contient assez de matières inflammables pour produire un violent foyer d'incendie, le reste du théâtre, escaliers, foyers, galeries, pavillons et administration ne peuvent théoriquement être atteints par les flammes, quelle que soit leur intensité. Les danseurs peuvent donc s'habiller en paix dans leurs loges, sans craindre un accident, qui pourrait causer peut-être une panique, mais qui serait sans danger pour leur personne.

DE L'ASCENSEUR DES DÉCORS.

L'ascenseur des décors et des chevaux n'est autre qu'une grande cage suspendue par deux points d'attache, équilibrée par des contre-poids, maintenue par des guides, et mue par un treuil, système Bernier. Cette grande cage peut contenir douze chevaux et le chargement d'un chariot de transport des décors; la charge qu'il peut élever est de 12,000 kilogrammes environ, et le temps de l'ascension à la hauteur de douze mètres est de vingt-cinq minutes à une demi-heure. Si le treuil Bernier était actionné par un moteur à vapeur, au lieu d'être à bras d'homme ainsi qu'il l'est d'après les demandes de l'ancien chef machiniste, l'ascension pourrait se faire en cinq minutes; mais, tel qu'il est installé, le monte-charge suffit aux services de la cavalerie et des décorations. Je n'ai pas à décrire ici les détails de toute la construction de cet appareil, ainsi que des armatures diverses qu'il comporte; c'est de la mécanique plutôt que de l'architecture, et je me ferais des envieux si j'avais l'air d'être un homme universel.

Il resterait encore à parler des services de l'électricité appliquée aux effets scéniques; mais, si l'ascenseur est de la mécanique, l'électricité est de la physique : c'est assez pour que j'aie le prétexte de ne rien dire de cette installation, qui est du reste remarquable, dirigée qu'elle a été par M. Dubosq, dont j'ai déjà dit la science pratique dans un chapitre précédent.

J'ai donc fini tout ce que j'avais inscrit sur ma liste,

et ne vois plus rien à dire, à moins de me perdre dans les infiniment petits. Je passe donc tout de suite au chapitre suivant qui a été imprimé avant que celui-ci ne fût écrit, de sorte que l'entrée en matière a l'air de faire double emploi; mais ces quelques lignes vous feront voir au moins que je trouvais déjà le sujet épuisé, et que je cherchais à remplir ce volume par une prose qui ne fût pas mienne. De cela je suis certain d'être pardonné.

DES ŒUVRES D'ART DE L'OPÉRA

J'emprunte à l'excellent travail de mon ami Charles Nuiter les pages qu'il vient de publier, dans l'inventaire général des richesses d'art de la France, en ce qui touche le nouvel Opéra.

Ce travail, fait avec le soin et la conscience dont le très-savant archiviste est coutumier, donnera à lui seul plus de renseignements techniques que je n'en ai mis dans tout le cours de cet ouvrage. Aussi ceux qui préfèrent les documents exacts aux discussions artistiques me sauront certainement gré de l'emprunt que Nuitter m'a autorisé à lui faire.

Dans tous les cas, j'y ai trouvé, moi, un moyen assez pratique pour arriver à terminer ce second volume, que je ne savais plus guère comment remplir.

HISTOIRE.

L'édifice du nouvel Opéra n'a pas de passé, mais nous croyons qu'il ne sera pas sans intérêt de donner quelques détails sur les différentes salles que, sous différents noms, l'Académie de musique a occupées depuis son origine.

C'est à la date du 28 juin 1669 que Louis XIV accorda à Pierre Perrin le privilége d'établir à Paris une académie, « pour y représenter et chanter en public des opéras et représentations en musique et en vers françois ».

Perrin, poëte et pauvre, dut chercher des associés pour son entreprise. Il s'entendit avec le marquis de Sourdeac, connu pour son habileté à construire les machines théâtrales, et le sieur de Champeron fut le bailleur de fonds. Sourdeac et Champeron passèrent, le 8 octobre 1669, un bail avec M. de Laffemas, et louèrent pour cinq ans, moyennant 2,400 livres de loyer, le jeu de paume *de la Bouteille,* situé en face de la rue Guénégaud, sur l'emplacement de la maison qui porte actuellement le n° 42 rue Mazarine, et le n° 43 rue de Seine.

D'après Castil-Blaze, la salle aurait été construite par Guichard, intendant des bâtiments du duc d'Orléans. Nous n'avons pu trouver aucune preuve à l'appui de cette assertion, ni savoir au juste à qui Castil-Blaze l'a empruntée. Du reste, il est probable qu'au point de vue artistique, cette salle n'offrait rien de remarquable.

L'ouverture eut lieu au mois de mars 1671. Le succès fut vif et durable. Sourdeac et Champeron ayant tout mis

en œuvre pour évincer Perrin de l'entreprise, celui-ci céda son privilége à Lully.

Un ordre du Roi fit cesser, le 30 mars 1672, les représentations de l'Opéra dans la salle de la rue Mazarine.

Plus tard, de 1673 à 1688, cette salle fut louée aux comédiens français, puis elle redevint un jeu de paume dont il subsistait encore quelques vestiges il y a une trentaine d'années.

Lully, pour n'avoir pas à subir les exigences de Sourdeac, qui, en vertu de son bail, détenait la salle de la rue Mazarine, fit construire par Vigarani une salle de spectacle dans un autre jeu de paume, rue de Vaugirard, du côté du palais du Luxembourg, entre ce palais et la rue des Francs-Bourgeois-Saint-Michel.

Cette salle, inaugurée le 15 novembre 1672, avait un caractère essentiellement provisoire. On prétend même que l'Opéra revint donner quelques représentations à la salle de la rue Mazarine.

Bientôt l'Académie royale de musique devait être plus convenablement logée. Molière étant mort le 16 février 1673, le Roi donna à Lully la salle du Palais-Royal, occupée alors par la troupe de Molière.

Cette salle avait été construite en 1637 par Lemercier, d'après les ordres du cardinal de Richelieu, dans l'aile droite du Palais-Royal, alors Palais-Cardinal, à peu près à la place où est actuellement percée la rue de Valois.

Rien, au dehors, n'en signalait l'existence. C'était une salle de fêtes où le public n'était pas admis, et où l'on avait accès par l'intérieur du palais. Vingt-sept degrés sur lesquels on plaçait des siéges en occupaient à peu près toute la longueur, et formaient un amphithéâtre ter-

miné par un portique composé de trois arcades, auquel venaient se relier deux balcons dorés, posés l'un sur l'autre de chaque côté. Le plafond, peint par Le Maire (probablement Jean Lemaire dit Legros Lemaire), représentait une longue ordonnance de colonnes corinthiennes portant une voûte enrichie de rozons.

C'est là que l'on représenta *Mirame*. En novembre 1660, la troupe de Molière y transporta son théâtre. On avait dû modifier l'œuvre de Lemercier. Les galeries avaient été transformées en étages de loges; pour donner accès au public, on avait construit un escalier à la droite du bâtiment, dans le cul-de-sac appelé Court Orry. De nouvelles modifications furent opérées lorsque Lully s'installa dans cette salle en 1673. La toiture fut surélevée; on éleva aussi le théâtre, afin de donner plus de profondeur aux dessous, pour le jeu des machines.

L'ouverture eut lieu le 15 juin 1673. C'est dans cette salle que furent donnés, en 1716, les premiers bals de l'Opéra. La décoration de la salle de bal était l'œuvre de Servandoni.

En 1732, la salle fut restaurée et ornée de peintures dues à Lemaire[1]. Au-dessus de la loge du roi, le buste d'Apollon, au-dessus de la loge de la reine, le buste de Minerve, étaient suivis, sur la même ligne des panneaux des deuxièmes loges, des bustes des plus célèbres poëtes. Le rideau du théâtre présentait une composition dont les

1. Parfait, dans son *Dictionnaire des Théâtres* (additions et corrections, 1756) parle de deux Lemaire dont il n'indique pas les prénoms : le premier, peintre, architecte et décorateur, *mort depuis plusieurs années;* le second, fils du précédent, *actuellement vivant*. C'est le père, probablement, qui, en 1732, avait restauré la salle de l'Opéra.

figures étaient d'environ 7 pieds. Apollon y paraissait au milieu d'une gloire, sur le devant de l'autel des sacrifices, accompagné des différents génies et des Muses. Les armes du Roi formaient le couronnement de la bordure.

Cette salle fut détruite par l'incendie, avec une partie du Palais-Royal, le 6 avril 1763. Après Lully, l'Académie royale de musique y avait été dirigée par Francine, son gendre (1687), tantôt seul, tantôt avec divers associés; Guyenet (1704), Francine et Dumont (1712), Besnier, Chomat, Duchesne et Laval de Saint-Pont, syndics des créanciers de l'Opéra (1713), Destouches (1728), Gruer (1730), Lecomte et Lebœuf (1731), Thuret (1733), Berger (1744), Rebel, Francœur, de Tréfontaine (1747), Rebel et Francœur sous l'autorité du prévôt des marchands (1749), Royer (1754) et Levasseur (1755), dans les mêmes conditions; Rebel et Francœur (1757).

Pendant la construction d'une nouvelle salle, l'Opéra fut logé provisoirement aux Tuileries.

Dans l'aile construite par Louis Levau, entre le pavillon de Marsan et le pavillon central, avait été établie une salle de spectacle. Cette salle, achevée vers la fin de 1660, avait eu pour architecte Amandini. Vigarani en construisit les machines et les décorations. Le plafond était enrichi de sculptures dorées, et de peintures exécutées par Noël Coypel, sur les dessins de Lebrun.

Après avoir servi à des fêtes lors du mariage de Louis XIV et pendant l'enfance de Louis XV, la salle fut occupée par Servandoni, qui y fit représenter, de 1738 à 1754, des pantomimes ou spectacles en machines. Elle fut dès lors désignée sous le nom de *salle des Machines*.

C'est sur l'emplacement de la scène seulement, que

Soufflot, après l'incendie de l'Opéra, construisit une salle et un théâtre à peu près semblables à ceux qui venaient d'être détruits. La partie de la *salle des Machines* réservée aux spectateurs, et dont la décoration était une des plus riches que l'on connût, devint un magasin où l'on entassa les décors de l'Opéra.

La construction de la salle provisoire coûta 409,455 livres. L'Opéra y donna ses représentations du 24 janvier 1764 au 23 janvier 1770. Pendant cette période, à la direction de Rebel et Francœur succéda, en 1767, celle de Berton et Trial qui, en 1770, s'adjoignirent Dauvergne et Joliveau.

Ce même théâtre fut ensuite occupé par les Comédiens français, de 1770 à 1782, puis par les Bouffons italiens, de 1790 à 1791. C'est sur son emplacement que fut établie la salle des séances de la Convention ; plus tard, vers 1804, Percier et Fontaine construisirent dans la même partie du palais une salle de spectacle, une salle d'assemblée pour le conseil d'État et une chapelle.

Le 26 janvier 1770 eut lieu l'ouverture de la nouvelle salle construite par Moreau, au Palais-Royal. L'emplacement était à peu près le même que celui de l'ancienne salle. Celle-ci s'étendait davantage sur la droite. On peut s'en faire une idée assez exacte en prolongeant par la pensée l'architecture de l'aile droite actuelle du Palais-Royal, qu'elle continuait (moins les colonnes toutefois), jusqu'à la maison qui porte actuellement le n° 200, dans la rue Saint-Honoré. Au-dessus des sept larges arcades du rez-de-chaussée régnait un balcon de fer de près de 100 pieds de long, de l'exécution du sieur Deumier ; au premier étage, le foyer était éclairé par sept grandes fenêtres.

Les ornements de la façade avaient été exécutés par Vassé, sculpteur du roi.

Le plafond de la salle, supporté par un entablement enrichi de groupes dus également au ciseau de Vassé, avait été peint par Durameau; il représentait les Muses et les Talents rassemblés par le génie des Arts, précédant Apollon qui paraissait sur son char.

C'est pour cette salle que Caffieri avait sculpté les bustes de Quinault, Lully et Rameau.

Le 8 juin 1781, un nouvel incendie détruisit la salle de Moreau; elle avait coûté 2,381,533 livres.

Les directeurs qui se succédèrent dans cete salle furent : Berton, Dauvergne et Joliveau (1771); les mêmes, associés à Rebel (1773), puis sans lui (1775), Berton seul (1776), Buffault et Berton (1777), Devismes du Valgay (1778), Devismes et Buffault (1779), Berton et Dauvergne (1780), Dauvergne, Gossec et le Comité (1781).

La construction d'une salle provisoire fut décidée. L'Opéra, pendant ce temps, donna des représentations de ceux de ses ouvrages qui exigeaient le moins de mise en scène, sur le petit théâtre des Menus-Plaisirs, rue Bergère. C'est sur l'emplacement de cette salle qu'est construite la salle actuelle des concerts du Conservatoire. Les représentations y commencèrent le 14 août 1781.

De là, l'Opéra passa dans une salle construite avec une rapidité exceptionnelle sur l'emplacement du magasin de l'Opéra, boulevard Saint-Martin. Lenoir, par sa soumission du 21 juillet 1781, s'était engagé à terminer la construction en soixante-cinq jours; les travaux commencèrent le 2 août, et l'inauguration eut lieu le 27 octobre, par une représentation gratuite.

En y comprenant la valeur du terrain et le prix de deux maisons, acquises pour établir le foyer du public, les dépenses s'élevèrent à 1,258,651 livres 9 sous 1 dernier.

Les représentations de l'Opéra eurent lieu dans cette salle jusqu'au mois d'août 1794. Les directeurs furent: Dauvergne (1782), Jansen et le Comité (1784), Dauvergne, Francœur neveu et le Comité (1785), Francœur, sous l'autorité de la municipalité (1791), Francœur et Cellerier (1792), le Comité des artistes (1793).

L'Académie de musique, devenue Académie royale avec Lully, n'avait pas changé de titre jusqu'en 1791. Le 24 juin 1791, elle prit le titre d'*Opéra*. Elle s'appela ensuite tour à tour: *Académie de musique,* le 29 juin; *Académie royale de musique,* le 17 septembre; *Académie de musique,* le 15 août 1792; *Opéra,* le 12 août 1693, et *Opéra national,* le 27 vendémiaire an II (18 octobre 1793). Les dates indiquent suffisamment les événements politiques qui amenèrent ces fréquents changements de titre, avec lesquels nous n'en avons pas fini.

Louis, l'illustre architecte du théâtre de Bordeaux et du théâtre des *Variétés amusantes* (depuis Théâtre-Français), avait construit, en 1793, pour la citoyenne Brunet Montausier, un vaste théâtre qui occupait, rue de la Loi, toute la surface actuelle du square Louvois.

Ce théâtre parut plus convenable que la salle du boulevard Saint-Martin, et l'Opéra s'en empara, en vertu d'un décret du 27 germinal an II.

L'aspect extérieur de la salle était sévère : au rez-de-chaussée, onze arcades ; au premier étage, les onze fenêtres du foyer du public ; au-dessus, onze fenêtres plus petites, éclairant une salle qui pouvait servir de lieu

de réunion à des clubs; une extrême sobriété d'ornementation. Au dedans, la salle présentait la disposition justement admirée, qui devait être conservée dans la salle de la rue Lepeletier. Huit colonnes accouplées, formant avant-corps, supportaient quatre grands arcs doubleaux, au-dessus desquels la coupole reposait sur un riche entablement. Le même parti a été adopté par l'architecte du nouvel Opéra. C'est dans cette salle que, à l'inauguration de l'Opéra, le public trouva pour la première fois des sièges au parterre.

Quelques modifications de détail furent apportées par Raymond et Brongniart en l'an V, par Delannoy en 1808. Enfin la salle venait d'être complétement restaurée par Debret en 1820, quand, le 13 février, le duc de Berry fut mortellement frappé à la porte du théâtre. A la suite de cet attentat, il fut décidé que la salle ne servirait plus à des représentations théâtrales, et qu'elle serait démolie.

Voici quelle avait été, dans cette salle, la série des directeurs de l'Opéra : an IV, La Chabaussière, Parny, Mazade, Caillot ; an V, le Comité des artistes ; an VI, Francœur, de Nesle, Baco ; an VIII, Devismes, Bonet de Treiches, puis Cellerier; an IX, Bonet de Treiches ; an X, Cellerier ; 1802, Morel Lemoyne ; 1803, Bonet ; 1807, Picard ; 1815, Choron, Persuis ; 1817, Courtin, Persuis ; 1819, Viotti.

Le théâtre y reçut tour à tour les dénominations suivantes : an II, 20 thermidor (7 août 1794), *Théâtre des Arts;* an V, 10 ventôse (28 février 1797), *Théâtre de la République et des Arts;* 1802 (24 août), *Théâtre de l'Opéra,* 1804 (29 juin), *Académie impériale de musique ;* 1814 (3 avril),

Académie de musique; 1814 (5 avril), *Académie royale de musique;* 1815 (21 mars), *Académie impériale de musique;* 1815 (8 juillet), *Académie royale de musique.*

Réduit de nouveau à s'installer dans des salles provisoires, l'Opéra donna des représentations à la salle Favart. Cette salle, construite en 1782, par Heurtier, pour la Comédie italienne, avait été modifiée par de Wailly en 1783, par Bienaimé en 1797, et restaurée par Peyre et David en 1814. L'Académie royale de musique l'occupa du 19 avril 1820 au 11 mai 1821.

Plus tard, cette salle, restaurée par Lecointe et Hittorf, pour le Théâtre italien, fut incendiée et reconstruite en 1840 par Charpentier.

L'Opéra donna aussi, en 1821, quelques concerts et deux représentations dans la salle Louvois.

Cette salle, située place Louvois, avait été bâtie par Brongniart. Elle fut ouverte le 16 août 1791. Elle fut restaurée en 1801, par Peyre et Clément. Le Théâtre-Italien y joua de 1804 à 1808, et de 1819 à 1825. Pendant cette dernière période, il fut administré par la Direction de l'Opéra.

M. de Choiseul, après avoir cédé l'hôtel et les jardins sur l'emplacement desquels fut construite la salle Favart, avait acquis de l'autre côté du boulevard l'hôtel bâti par Carpentier pour M. Bouret, et qui avait passé ensuite au fameux financier de La Borde. Sous la Révolution, cet hôtel servit à des ventes publiques de meubles. Plus tard, on y installa le ministère de la guerre, et, en 1812, le ministère du commerce et des manufactures. L'état-major de la garde nationale y fut aussi établi. Ce vaste hôtel, dont le jardin s'étendait jusqu'à la rue Le-

peletier, se trouvait sans destination en 1820. On y transporta l'Opéra. Une salle provisoire fut construite par M. Debret, sur l'emplacement du jardin; les appartements et les dépendances de l'hôtel furent utilisés pour le service et l'administration.

La façade sur la rue Lepeletier présentait deux étages de portiques, chacun de neuf arcades; au rez-de-chaussée, deux avant-corps étaient surmontés de terrasses. L'étage principal, décoré de huit colonnes ioniques, portant autant de statues adossées à l'attique, présentait une imitation du portique de la basilique de Vicence. Quant à l'aspect de la salle, Debret avait conservé l'ordonnance de Louis, et les colonnes, la menuiserie des loges, une partie de la charpente étaient les matériaux mêmes de la salle démolie. L'ouverture eut lieu le 16 août 1821.

En 1854, MM. Visconti et Rohault réparèrent la salle, sans y apporter de notables modifications. En 1863, de nouveaux travaux eurent lieu. C'est à cette époque que le plafond de la salle fut peint par MM. Lenepveu et Boulanger.

Ce plafond présentait quatre groupes principaux, reliés par des figures debout.

Au-dessus de la scène, Apollon, personnifiant le génie de l'art, était entouré des Muses. A sa droite, un Amour tenait l'arc et le flambeau; Polymnie semblait déclamer; à sa gauche, Uranie, le front constellé, était couchée; puis venaient Calliope assise, Clio, Thalie, Melpomène. A la droite de Polymnie, Euterpe, Érato, Terpsichore. Ensuite, le groupe de la musique personnifiée par trois femmes : l'une, au milieu, debout, tenant la harpe; les deux autres, assises; celle de gauche, la musique chan-

tante, jouant d'un instrument à archet ; celle de droite, la musique dansante, jouant de la *zampogna*. Une femme jouant du tambourin, un homme et une femme (la danse pastorale), une nymphe et un Amour (la danse amoureuse), reliaient le groupe de la musique au groupe de la danse, placé au fond de la salle, et formé par Thalie, Aglaé, Euphrosyne dansant; plus loin, un faune suivi de sa lionne représentait la danse bachique; un groupe de deux hommes armés, la pyrrhique ou danse guerrière. Une sorcière attisait un foyer, près duquel se dressaient des serpents; des chauves-souris voltigeaient autour de sa tête. Ensuite, le groupe de droite était composé d'une femme debout représentant la Tragédie, ayant à sa gauche Tisiphone, à sa droite Mégère et Alecto; plus à droite, une ombre, debout, rejoignait la figure de Melpomène, que nous avons déjà citée.

Toutes ces figures avaient été peintes par M. Lenepveu, à l'exception des sept figures de la danse amoureuse, des Grâces, de la danse bachique et de la danse guerrière, qui étaient l'œuvre de M. Gustave Boulanger.

Le foyer du public était orné des bustes suivants :

Du côté de la salle : Halévy, Cherubini, Lesueur, Lully, Quinault, Mehul, Sacchini, Gluck, Beethoven, J.-J. Rousseau.

Du côté de la rue Le Peletier : Meyerbeer, Adam, Voltaire, La Fontaine, Homère, Spontini, Paer, Rameau, Racine, Philidor, Molière, Étienne.

La plupart de ces bustes, rangés, comme on le voit, dans un ordre peu méthodique, étaient en plâtre. Le Lully et le Quinault étaient d'anciens marbres. Le Gluck était l'œuvre de Houdon.

Au vestibule d'entrée, on avait placé, depuis 1846, une statue en marbre de Rossini, assis, de M. A. Étex.

Le foyer des artistes du chant était décoré des portraits de Donizetti, de Mme Branchu, et de Laïs dans son rôle d'Anacréon.

Les bustes, la statue de Rossini et les tableaux ont été détruits lors de l'incendie qui éclata dans la nuit du 27 au 28 octobre 1873.

Il ne resta rien du théâtre ni de la salle. Le feu, malgré son intensité, respecta presque complétement les anciens bâtiments de l'hôtel Choiseul. Toute la partie située sur la rue Drouot demeura intacte. Le fronton de la façade, qui de ce côté donnait sur la grande cour d'honneur, était orné de figures représentant des enfants jouant avec un lion et un tigre. Ces figures étaient l'œuvre du sculpteur Sébastien Adam dit Adam le cadet; elles avaient été exécutées vers 1755.

L'Opéra fut dirigé, dans la salle de la rue Lepeletier, par Habeneck (1821), Duplantys (1824), Lubbert (1828), Véron (1831), Duponchel (1835), Duponchel et Ed. Monnais (1840), Léon Pillet (1841), Duponchel et Roqueplan (1847), Roqueplan (1849), Alphonse Royer (1856), M. Émile Perrin (1862), M. Halanzier (1871).

Pendant ce temps, ce théâtre porta successivement les dénominations suivantes:

1821, *Académie royale de musique;* 1830 (4 août), *Théâtre de l'Opéra;* 1830 (10 août), *Académie royale de musique;* 1848 (26 février), *Théâtre de la Nation;* 1848 (29 mars), *Opéra, Théâtre de la Nation;* 1850 (2 septembre), *Académie nationale de musique;* 1851 (2 décembre), *Académie impériale de musique;* 1854 (1er juillet), *Théâtre im-*

périal de l'Opéra ; 1870 (4 septembre), *Théâtre national de l'Opéra.*

Après l'incendie, l'Opéra donna des représentations dans la salle Ventadour.

Cette salle, construite en 1828 par MM. Hervé et Guerchy, avait été successivement occupée par le théâtre de l'Opéra-Comique, le Théâtre-Nautique, la Renaissance, et le Théâtre-Italien. En 1868, le Théâtre-Lyrique y avait aussi donné des représentations, aux jours laissés libres par la troupe italienne. La même combinaison permit à l'Opéra de s'y installer provisoirement le 19 janvier 1874, et jusqu'à l'ouverture de la nouvelle salle.

Les terrains sur lesquels le nouvel Opéra est construit appartenaient, vers le milieu du siècle dernier, aux religieux mathurins. Dès 1769, ils en cédèrent une partie, à titre de bail emphytéotique, à plusieurs particuliers, parmi lesquels se trouvait le sieur Sandrié, qui donna son nom au passage que la construction du nouvel Opéra et de ses abords fit disparaître, ainsi que la rue Basse-du-Rempart, l'hôtel d'Osmond [1], etc.

C'est par un décret du 29 septembre 1860, qu'a été déclarée d'utilité publique la construction d'une nouvelle salle d'opéra, sur un emplacement sis entre le boulevard des Capucines, la rue de la Chaussée-d'Antin, la rue Neuve-des-Mathurins et le passage Sandrié.

1. Il résulte de documents conservés à la Bibliothèque de la ville de Paris, que, par acte du 16 février 1769, approuvé et confirmé par lettres patentes données à Compiègne le 17 août 1722, les religieux mathurins ont cédé à bail, pour quatre-vingt-dix-neuf ans, à M. François-Jérôme Sandrié, charpentier, entrepreneur de bâtiments, un terrain de nature de marais, contenant quatre arpents dix toises de superficie, situé aux Porcherons, dans la rue Neuve-des-Mathurins, du côté de la Chaussée-d'Antin.

Un arrêté du 29 décembre suivant ouvrit un concours et en détermina les conditions. Un délai d'un mois était accordé aux concurrents.

Le jury était ainsi composé : M. le comte Walewski, ministre d'État, président ; MM. Lebas, Gilbert, Caristie, Duban, de Gisors, Hittorff, Lesueur, et Lefuel (membres de l'Académie des beaux-arts, section d'architecture), et MM. de Cardaillac, Questel, Lenormand, et Constant Dufeux (membres du conseil général des bâtiments civils).

Cent soixante et onze projets furent présentés et exposés. Le jury n'accorda pas le grand prix, mais distingua cinq de ces projets, et désigna celui qui portait le n° 6 pour le premier prix de 6,000 francs ; le n° 34, pour le prix de 4,000 francs ; le n° 17, pour le prix de 2,000 francs ; les n°s 29 et 38, chacun pour un prix de 1,500 francs.

Les auteurs de ces projets étaient MM. Ginain (n° 6), Crepinet et Botrel (n° 34), Garnaud (n° 17), Duc (n° 29), Ch. Garnier (n° 38).

Le jury, en outre, exprima le vœu qu'un nouveau concours fût ouvert entre les auteurs des cinq projets récompensés.

A la suite de ce concours définitif, le projet de M. Charles Garnier fut choisi à l'unanimité, et l'exécution lui en fut confiée. Le rapport concluait en ces termes : « Le travail de cet architecte a été jugé réunir des qualités rares et supérieures, dans la belle et heureuse distribution des plans, l'aspect monumental et caractéristique des façades et des coupes.

« Ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, M. Garnier, qui se recommandait déjà par ses

succès académiques et ses excellentes études des monuments de l'Italie et de la Grèce, a acquis les connaissances pratiques qui lui permettent de remplir avec distinction la glorieuse mission qui lui sera confiée. L'exécution de son projet promet une salle d'opéra digne de Paris et de la France. »

Il serait superflu de constater combien ces prévisions du rapport ont été justifiées par l'achèvement de l'édifice, et à quel point le public a confirmé le jugement du jury.

Les travaux, commencés en août 1861, interrompus pendant les événements de 1870 et de 1871, étaient loin d'être achevés lorsque, dans la nuit du 28 au 29 octobre 1873, la salle d'opéra de la rue Lepeletier fut détruite par l'incendie.

Les travaux du nouvel Opéra reçurent une active impulsion. L'achèvement de certaines parties du monument (le pavillon ouest et le glacier), fut différé, et l'inauguration eut lieu le 5 janvier 1875, par une représentation par ordre, dans laquelle on exécuta différents fragments d'opéras et de ballets [1]. A la sortie, l'architecte, reconnu, fut acclamé par la foule des spectateurs.

La série ordinaire des représentations commença le vendredi 8 janvier.

BIBLIOGRAPHIE.

Outre le *Mercure de France* (aux diverses dates), *les Spectacles de Paris* (almanachs de théâtre publiés par

1. Premier et deuxième actes de *la Juive;* scène de la bénédiction des poignards, des *Huguenots;* premier tableau du deuxième acte de *la Source;* ouverture de *la Muette de Portici* et de *Guillaume Tell.*

Duchesne), et les *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*, par Bachaumont (t. I, II, IV, V, XI, XVII, XIX, XX, XXI, XXV), les principales sources sont les suivantes :

Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent (1738), par Parfait. (Man. Bib. nat. no 12355 du fonds français.)

Histoire du Théâtre-Français depuis son origine, par les frères Parfait, 1745, in-12.

Histoire de l'Opéra, par Travenol et Durey de Noinville, 1757, in-8°.

Lettre sur la danse et les ballets, par Noverre 1760, in-18.

Lettre à la grecque (sur la salle de l'Opéra), 1764, in-12.

Description historique de la ville de Paris, par Piganiol de La Force, 1765, in-12.

Concours pittoresque pour l'embellissement de l'Opéra, 1770, in-8°.

Observations sur la construction d'une nouvelle salle de l'Opéra, par Noverre, 1781, in-8°.

Lettres sur l'Opéra, par M. C..., 1781, in-12.

Essai sur l'architecture théâtrale, par Patte, 1782, in-8°.

Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements, par le C. Boullet, machiniste du théâtre des Arts, an IX (1801), in-8°.

De la nouvelle salle de l'Opéra, 1821, in-8°.

Sur le Nouvel Opéra et les édifices à péristyle, par Alexandre, 1821, in-8°.

Lettre à madame de B... sur la nouvelle salle de l'Opéra, précédée de stances à J. Debret, 1821, in-8°.

Description du nouveau théâtre italien, par un amateur, 1821, in-8°.

Lettres à Sophie sur la danse, par Baron, 1825, in-8°.

Le Palais-Royal, 1829, in-8°.

Architectonographie des théâtres de Paris, ou parallèle historique et critique de ces édifices, par Donnet et Orgiazzi, 1821, in-8°, et atlas, continué par J.-A. Kaufman, 1837.

Souvenir de la vie et des ouvrages de F.-F. Delannoy, 1839 in-fol.

L'Académie impériale de musique, par Castil Blaze, 1839, in-8°.

Parallèle des théâtres modernes de l'Europe, avec les machines, par Clément Contant, 1842, in-fol. reproduit en 1859, avec un texte par J. de Philippi.

L'amateur d'autographes, revue historique et biographique, par Gabriel Charavay, 1861 et suiv. (Articles relatifs à la salle des machines, t. II, III, IV.)

Revue universelle des Arts. Les créateurs de Paris, par Jules Cousin.

Concours pour le grand Opéra de Paris, par César Daly (*Revue de l'architecture et des travaux publics, 22e année*). 1861, in-4°.

Mémoires pour le concours de l'Opéra (janvier 1851), par les auteurs du projet n° 131, in-4°.

Critique sur le concours ouvert pour l'édification du nouveau théâtre de l'Opéra, projet qu'il a fait naître, et compte rendu des journaux, par un membre du jury... public, 1861, in-8°.

Le Groupe de la Danse, de M. Carpeaux, jugé au point de vue de la morale, ou essai sur la façade du Nouvel Opéra, par de Salelles, 1869, in-8°.

Le Théâtre, par Charles Garnier, 1874, in-8°.

Peintures décoratives pour le foyer public de l'Opéra, par Paul Baudry, de l'Institut, exposées à l'École nationale des beaux-arts, par E. About, 1874, in-8°.

Le Nouvel Opéra de Paris, par de Calonne (extrait de la *Revue britannique*), 1874, in-8°.

Sur les fondations du Nouvel Opéra de Paris (communication faite à la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, séance du 9 avril 1875), par Baude, in-4°.

Peintures décoratives de Paul Baudry, au grand foyer de l'Opéra, étude critique, avec préface de Théophile Gautier, par Émile Bergerat, 1875, in-18.

Visite au Nouvel Opéra, par P. Cézano, 1875, in-8°.

Les Treize Salles de l'Opéra, par Albert de Lasalle, 1875, in-12.

Le Nouvel Opéra, par Charles Nuitter, 1875, in-8°.

Le Nouvel Opéra, par Alphonse Royer (publication de *l'Univers illustré*), 1875, in-folio.

Le Nouvel Opéra, poëme, hommage à M. Ch. Garnier, par Ali Vial de Sabligny, 1875, in-8°.

Le Nouvel Opéra, le monument, les artistes, par X. V. Z., 1875, in-12.

Le Nouvel Opéra de Paris, par Ch. Garnier, 1876, et suiv., gr. in-8°, album in-folio.

EXTÉRIEUR

FAÇADE PRINCIPALE.

Un perron de dix marches en pierre de Saint-Ylie conduit à un rez-de-chaussée en liais de Larris, percé de cinq arcades, décoré de quatre statues et de quatre médaillons. De chaque côté est un avant-corps, percé d'une arcade semblable et orné de deux groupes en pierre. Au-dessus s'étend la *loggia,* dont les seize colonnes monolithes en pierre de Ravière ressortent sur un fond en pierre rouge du Jura. Ces colonnes sont reliées par des balcons en pierre polie de l'Échaillon, portés par des balustres en marbre vert de Suède; elles sont accompagnées par autant de colonnes en marbre fleur de pêcher, aux chapiteaux en bronze doré de deux ors. Ces dernières colonnes soutiennent des *claustra* en pierre du Jura, dont les œils-de-bœuf sont ornés de bustes en bronze doré. Chacun des avant-corps est surmonté d'un fronton sculpté. L'attique est enrichi de sculptures dont le fond est incrusté de mosaïques dorées. Sur toute la façade et sur les avant-corps en retour règne une rangée de masques en bronze doré. Enfin, au-dessous des bandeaux, en marbre de brocatelle violette, s'élèvent à chaque angle des groupes en bronze doré.

Au-dessus de la façade on aperçoit la coupole de la salle revêtue de bronze, et, au delà, le grand mur de la scène s'élevant à une hauteur de 45 mètres, et surmonté aux angles et au sommet de groupes en bronze.

Les groupes qui décorent, au rez-de-chaussée, les

avant-corps de la façade sont, dans l'ordre suivant, en commençant par la gauche :

L'Harmonie ;

La Musique instrumentale ;

La Danse ;

Le Drame lyrique.

L'Harmonie. — Groupe. — Pierre. — H. $3^{m},30$. — L. du socle : $1^{m},75$. — Par M. JOUFFROY (François).

Trois figures.

L'Harmonie est montée sur un tertre, au pied duquel sont déposées deux palmes et deux couronnes. Elle a les ailes déployées. Entièrement drapée, elle lève le bras droit en faisant un geste déclamatoire, et du bras gauche elle tient serrées contre sa poitrine une palme et une couronne.

A droite, une femme drapée, — la Poésie, — le bras droit pendant ; elle tient de la main gauche un papier qu'elle lit. Elle est de profil, adossée à la figure principale.

A sa gauche, une femme vue de face, — la Musique, — drapée, le coude gauche et la main droite appuyés sur une haute lyre, tient dans la main gauche relevée une flûte.

Derrière les figures, divers attributs : à droite, un masque tragique, un cor de chasse, des cymbales, une flûte de Pan ; à gauche, une guitare, un tambour de basque, un tympanon.

La Musique instrumentale. — Groupe. — Pierre. —

H. $3^m,30$. — L. du socle : $1^m,75$. — Par M. Guillaume (Eugène).

Sept figures.

Le génie de la Musique est monté sur un tertre; posé sur la jambe gauche, la droite légèrement fléchie, le haut du corps nu, les ailes déployées, de la main droite levée et tenant un rouleau, il semble commander à l'orchestre; de la main gauche il tient la lyre. A ses pieds, une branche de laurier.

A droite, une femme drapée joue du violon, la tête tournée et les yeux levés vers le bras du génie, qui lui marque la mesure.

A gauche, une femme drapée, la tête ceinte d'un diadème antique, joue de la double flûte.

Au premier plan, deux enfants ailés déroulent une banderolle sur laquelle devaient être écrites les premières mesures de l'ouverture de *Guillaume Tell*. L'enfant de droite est assis sur le socle les jambes croisées, la tête de face; celui de gauche, assis sur le tertre, regarde l'autre enfant.

De chaque côté, derrière les deux femmes, apparaît un enfant. L'un, à gauche, accoudé sur une urne fluviale; l'autre, à droite, les joues gonflées, derrière une touffe de feuilles d'un palmier, auquel est suspendue une lame de bois sonore, premier instrument de musique; ces deux enfants personnifient les harmonies de la nature; l'un, le bruit de la source, et l'autre, le bruit du vent.

La Danse. — Groupe. — Pierre. — H. $3^m,30$. — L. du socle : $1^m,75$. — Par Carpeaux (Jean-Baptiste).

Neuf figures.

Au centre, le génie de la Danse, nu, s'enlevant les ailes déployées, agite le tambour de basque de la main droite, et, de la main gauche levée, semble exciter les danseuses.

Devant lui, deux danseuses nues se tiennent chacune par la main gauche. Celle de droite, le corps de profil renversé à droite, la tête de face, souriante, les genoux légèrement fléchis, tient de la main droite une guirlande qui retombe et encadre la composition. Celle de gauche est vue de face.

Entre la danseuse de droite et le génie, on distingue au second plan deux danseuses; l'une soutient par la taille la danseuse de droite, dont la chair fléchit sous ses doigts; l'autre, plus près du génie, le corps à peine visible, avance la tête et semble vouloir se glisser dans le groupe; elle pose sa main gauche sur l'épaule gauche de sa compagne.

Plus à droite, au second plan, on aperçoit la tête railleuse, légèrement inclinée, du dieu des jardins dont la gaîne est adossée au mur.

Derrière la femme de gauche, une autre, de profil, dansant sur la jambe gauche, donne la main gauche à la danseuse du premier plan, et la main droite à une femme, au deuxième plan, à peine visible.

Devant le génie, entre les jambes des danseuses, un Amour souriant, à demi couché, tient la marotte levée de la main gauche, et s'appuie de la droite sur son carquois placé à terre, à côté de son arc détendu.

Par terre, sur le devant, une rose. Au fond, à gauche, un masque à peine ébauché.

Certaines parties de ce groupe sont inachevées. Sur la jambe gauche d'une des danseuses, on distingue encore les points du praticien.

On se souvient des ardentes polémiques dont le groupe de la Danse fut l'objet. Vers la fin de 1869, un arrêté ministériel ordonna que ce groupe serait retiré de la place qu'il occupe, et transporté dans l'intérieur du bâtiment.

Un nouveau groupe de la Danse fut commandé à GUMERY (Charles-Alphonse); l'artiste avait achevé son modèle, quand la mort vint le frapper.

Ce groupe est composé de trois figures : la Danse, ailée, vêtue d'une courte tunique, le pied gauche sur un tertre, la jambe droite en avant, tient d'une main le thyrse, et de l'autre le tambour de basque. La tête est levée dans un mouvement plein d'animation et de gaieté. De chaque côté, danse une nymphe demi-nue. Celle de gauche, presque de face, la main droite à la hanche, le bras gauche relevé sur la tête, la jambe gauche en arrière; celle de droite de profil, posée sur la jambe droite, le bras gauche levé.

Le Drame lyrique. — Groupe. — Pierre. — H. $3^{m},15$. L. du socle : $1^{m},75$. — Par M. PERRAUD (Jean-Joseph).

Quatre figures.

La Vengeance, le sein à demi nu, les ailes déployées, le flambeau dans la main gauche levée, brandissant de la main droite une hache dont le fer est caché par sa tête couronnée de serpents, foule aux pieds le corps du traître, couché à terre, la tête renversée sur le devant du socle,

le bras gauche étendu, le droit replié, une blessure à la poitrine.

A gauche, un homme nu, la figure énergique, le pied gauche appuyé sur le bras étendu du traître, relève de la main gauche la draperie qui le voilait, et tient de la main droite le glaive de gladiateur qui vient de le frapper.

A droite, la Vérité, drapée, le corps de profil, la tête de face, le front levé, la main gauche repliée sur la poitrine demi-nue, tient de la main droite un miroir où se réfléchit la figure du coupable.

Le fond est occupé par une stèle.

Sur le perron sont placées quatre figures :

L'Idylle. — Statue. — Pierre. — H. 2^{m}. — L. du socle : $0^{m},80$. — Par M. Aizelin (Eugène).

Demi-nue ; de la main gauche elle tient une guirlande de fleurs, et ramène sous le sein les plis de sa tunique. Dans la main droite elle tient le bâton pastoral. A ses pieds, à gauche, un chalumeau.

La Cantate. — Statue. — Pierre. — H. 2^{m}. — L. du socle : $0^{m},80$. — Par M. Chapu (Henri-Michel-Antoine).

La tête couronnée de lauriers, drapée, les bras et le sein droit nus, la tête de face, le regard au ciel, elle est posée sur la jambe droite, la jambe gauche fléchie en arrière. Le bras gauche ramené sur la poitrine, le bras droit le long du corps, elle tient des deux mains un rouleau déployé, dont elle semble réciter le contenu.

Le Chant. — Statue. — Pierre. — H. 2m. — L. du socle : 0m,80. — Par MM. DUBOIS (Paul) et VATRINELLE (Ursin-Jules).

Une femme drapée, la tête de face, tient un papier de la main droite : la main gauche est relevée par un geste calme.

Le Drame. — Statue. — Pierre. — H. 2m. — L. du socle : 0m,80. — Par M. FALGUIÈRE (Jean-Alexandre-Joseph).

Une femme couronnée de lauriers, drapée, la tête pensive, s'appuie des deux mains sur une *testudo* posée à terre.

Les tympans du rez-de-chaussée sont décorés de médaillons représentant quatre têtes de profil. Ce sont :

Bach.	*Haydn.*
Pergolèse.	*Cimarosa.*

Diam. 0m,75. — Par GUMERY (Charles-Alphonse).

Les deux premières têtes sont tournées vers la droite ; les deux dernières vers la gauche.

Les œils-de-bœuf de la façade renferment des bustes en bronze doré.

H. 1m,20. — Par MM. CHABAUD (Louis-Félix) et ÉVRARD.

A gauche, en retour :

Scribe, 1791-1861.

Sur la façade, dans l'ordre suivant, à partir de la gauche :

Rossini, 1792-1868.
Auber, 1782-1871.
Beethoven, 1770-1827.
Mozart, 1756-1791.
Meyerbeer, 1794-1864.
Halévy, 1799-1862.
Spontini, 1774-1851.

A droite, en retour :

Quinault, 1635-1688.

Les bustes d'Auber, Beethoven, Mozart, Spontini, Meyerbeer, sont dus à M. Chabaud. Ceux de Scribe, Rossini, Halévy, Quinault, ont été exécutés par M. Évrard.

Les Masques, au bas des consoles en pierre du Jura, sont de M. Barrias (Ernest).

Les avant-corps de la façade sont ornés de frontons.

Fronton ouest. — Bas-relief. — Pierre. — H., 2m,25. — L., 9 mètres. — Par M. Petit (Jean).

Au centre, sur un écusson, on lit : *Architecture. Industrie*. De chaque côté, une femme est assise de profil. Celle de gauche, drapée, tient de la main droite un compas doré, et, de l'autre main, un rouleau. A ses pieds, un Génie, une flamme dorée au front, tient un flambeau dont la flamme est également dorée ; près de lui, un chapiteau. La femme de droite, demi-nue, parée d'un collier, tient de la main droite une navette, et de l'autre un marteau ; ces divers accessoires sont dorés. Un Génie, une flamme dorée au front, lui présente un vase doré. Près de lui, une ruche, une roue d'engrenage.

Fronton est. — Bas-relief. — H., 2m,25. — Larg., 9 mètres. — Par M. Gruyère (Théodore-Charles).

Au centre, sur un écusson, on lit : *Peinture. Sculpture.* De chaque côté, une femme est assise de profil; toutes deux sont drapées. A droite, la Peinture tient le pinceau de la main droite, et la palette de l'autre main. Un Amour est à ses pieds. A gauche, la Sculpture tient le marteau d'une main, et le ciseau de l'autre. Un Amour est à ses pieds; près de lui, un buste. Les accessoires sont dorés.

L'attique est orné de quatre médaillons avec figures décoratives.

Médaillons. — Pierre. — H., $3^{m},30$. — L., $2^{m},20$. — Par M. Maillet (Jacques-Léonard).

Un Amour nu, la tête penchée en avant, les bras levés, soutient, sur ses ailes recourbées, un médaillon circulaire, surmonté de la couronne impériale. De chaque côté du médaillon, une femme ailée. Celle de droite, presque nue, la tête de face ornée d'un diadème, posée sur la jambe gauche, la jambe droite fléchie, tient un flambeau de la main gauche; le bras droit est relevé, appuyé sur le médaillon; la main droite, tombante, tient une palme. La femme de gauche a le bras gauche dans la même attitude. Posée sur la jambe droite, la jambe gauche croisée par devant; son bras droit, tombant le long du corps, tient une trompette. La tête est couronnée. Une draperie légère laisse découverts le bras, le sein droit et la jambe gauche. A terre, divers attributs, une couronne, des rouleaux.

Le même motif est répété quatre fois, chaque figure étant reproduite alternativement à gauche et à droite du médaillon.

Les Sculptures d'ornements qui entourent les médaillons de l'attique, ainsi que tous les ornements de la façade, sont de M. Louis VILLEMINOT.

L'attique est également décoré de masques, en bronze doré; ces masques sont la dernière œuvre de KLAGMANN (Jean-Baptiste-Jules). Ils sont au nombre de cinquante-trois, reproduisant douze types de masques antiques, comiques et tragiques.

Enfin l'attique supporte divers groupes en bronze doré :

Groupes. — Bronze doré. — H., 7m,50. — L. du socle, 5m,50. — Par GUMERY (Charles-Alphonse).

A gauche :

L'Harmonie.

Trois figures

L'Harmonie, la tête radiée, les ailes déployées, drapée, étend le bras droit d'un geste noble, et tient la lyre du bras gauche.

A droite et à gauche sont assises, presque accroupies, deux femmes, demi-nues, ailées, tenant une trompette sur les genoux.

A droite :

La Poésie.

Trois figures.

La Poésie, la tête radiée, les ailes déployées, drapée,

tient le sceptre de la main gauche, et, de la main droite, une couronne et un rouleau.

A droite et à gauche sont assises, presque accroupies, deux femmes demi-nues, ailées, tenant chacune une couronne à la main.

Pégases du grand pignon de la scène. — Groupes. — Bronze. — H., 5 mètres. — L. du socle, 2^{m},50. — Par M. LEQUESNE (Eugène-Louis).

Une femme, à demi drapée, vue presque de dos, la tête de profil, retient d'une main Pégase qui se cabre; l'autre main est levée. Devant le cheval, un trophée d'instruments de musique : harpe, lyre, tambour de basque, etc., une guirlande.

Au sommet du pignon :

Apollon, la Poésie et la Musique. — Groupe. — Bronze. — H., jusqu'au sommet de la lyre, 7^{m},50. — L., 4 mètres. — Par M. MILLET (Aimé).

Apollon, les épaules couvertes d'une légère draperie qui retombe derrière lui, élève, des deux mains, la lyre au-dessus de sa tête.

A droite, la Poésie assise, complétement drapée, la tête légèrement tournée à gauche, tient le style de la main droite levée, prête à écrire, et une tablette de la main gauche.

A gauche, la Musique, la tête de face, assise, la jambe droite repliée, appuie la main gauche sur un tambour de basque qu'elle tient, de la main droite, posé sur

le genou droit. Elle est vêtue de la tunique laconienne fendue; les jambes nues sont chaussées de cothurnes.

FAÇADES LATÉRALES

Les façades latérales, dont un pavillon occupe le centre, sont percées, de chaque côté de ce pavillon, au rez-de-chaussée, de cinq grandes fenêtres cintrées, dont les balustrades sont en pierre de Sampan. Les balustrades des fenêtres du premier étage sont en marbre vert de Suède. Le second étage, correspondant aux œils-de-bœuf de la façade, est orné entre chaque fenêtre de bustes de musiciens, placés dans une niche circulaire dont le fond est revêtu de marbre rouge du Jura. Au-dessus, court, sous la corniche, un bandeau de marbre de Serravezza. Le chéneau est en bronze.

La frise du mur latéral de la scène est décorée de guirlandes, au-dessous desquelles sont placés des œils-de-bœuf dont les uns, pleins, sont garnis d'un fond de mosaïque ; les autres sont fermés par un grillage en fonte représentant une lyre.

Les deux pavillons, destinés à des usages différents, ne sont pas d'une construction semblable. Celui de l'est est percé d'arcades à jour, pour la descente à couvert des voitures. Celui de l'ouest, qui, à l'origine, devait former une dépendance de la loge du chef de l'État, est muni d'une double rampe carrossable qui aurait permis aux voitures de s'arrêter dans un vestibule clos et couvert, situé à la hauteur des loges du rez-de-chaussée. A l'entrée de la double rampe s'élèvent des colonnes ros-

trales en granit d'Écosse; chacune des entrées de ce pavillon est ornée de deux cariatides.

Les pavillons est et ouest sont ornés de chaque côté d'un fronton en pierre sculptée.

Les façades latérales sont entourées d'une balustrade en pierre polie de Saint-Ylie, avec balustres en marbre bleu turquin. Cette balustrade est surmontée de vingt-deux statues lampadaires, et de huit colonnes en marbre bleu turquin foncé.

COTÉ OUEST.

Cariatides du pavillon ouest. — Statues. — Pierre. — H., $3^{m},80$. — Diam. du socle, $0^{m},80$. Côté nord. — Par M. Moreau (Mathurin).

Elles occupent la partie nord.

Figures drapées, symétriques. Un bras, tombant le long du corps, tient une palme de bronze; l'autre bras, nu, élevé, tient une couronne de bronze. Les deux couronnes se rejoignent à la clef de l'arcade.

Cariatides du pavillon ouest. — Statues. — Pierre. — H., $3^{m},80$. — Diam. du socle, $0^{m},80$. — Par M. Robert (Élias).

Elles occupent la partie sud.

Figures drapées, symétriques. D'un bras, elles tiennent élevées des palmes de bronze, qui s'entre-croisent à la clef de l'arcade; l'autre bras est plié, la main appuyée sur la hanche.

Les frontons d'entrée du vestibule, supportés par ces

cariatides, étaient ornés, à l'origine, d'aigles en bronze, de M. Rouillard (Pierre-Louis). Ces emblèmes ont disparu au mois de septembre 1870.

A la même époque, on se borna à voiler les aigles de bronze, aux ailes déployées, des colonnes rostrales placées à l'entrée des rampes du pavillon. Ces aigles sont de M. Jacquemart (Henri-Alfred).

Les bustes des façades latérales sont pour la partie sud-ouest, en commençant du côté de la façade :

Cambert.	*Rousseau.*	*Piccini.*
Campra.	*Philidor.*	*Paësiello.*

Bustes. — Pierre. — H., 1m,20. — Par M. Itasse (Adolphe).

Partie nord-ouest. En commençant du côté du pavillon :

Cherubini.	*Nicolo.*	*Bellini.*
Méhul.	*Weber.*	*Adam.*

Bustes. — Pierre. — H., 1m,20. — Par M. Denéchaux (Séraphin).

Deux frontons décorent les façades latérales aux extrémités.

Fronton sud-ouest.

La Musique et la Danse. — Bas-relief. — Pierre. — H., 2m,25. — L., 9 mètres. — Par M. Ottin (Auguste-Louis-Marie).

Au centre, sur un écusson, on lit : *la Musique, la Danse.*

A droite, une femme assise, demi-nue, dans une attitude inspirée, joue de la lyre.

A gauche, une femme assise, demi-nue, la tête tournée à droite, arrondit les bras, en jouant des castagnettes.

Aux pieds de chacune des deux figures se tient un Amour.

Le Chant et la Poésie. — Bas-relief. — Pierre. — H., 2m,25. — L., 9m. — Par M. CABET.

Au centre, sur un écusson, on lit : *le Chant, la Poésie.*

A gauche, une femme demi-nue, assise, s'appuie sur la main ganche qui tient un rouleau; la main droite est levée par un geste oratoire. A ses pieds, un Amour joue de la double flûte.

A droite, une femme demi-nue, assise, la tête levée d'un air inspiré, tient des tablettes de la main gauche, et de la main droite une plume qu'elle approche de l'encrier que lui présente un Amour placé à ses pieds.

Deux frontons décorent le pavillon ouest. Chacun de ces frontons porte, au milieu, les armes impériales, et, de chaque côté, une figure à demi couchée.

Fronton nord. — Bas-relief. — Pierre. — H., 2m,25. — L., 9 mètres. — Par TRAVAUX (Pierre).

De chaque côté du motif central, une femme ailée, demi-nue; un Amour est à ses pieds. Auprès de l'Amour de droite, on distingue une chouette, une statuette de

Minerve; auprès de l'autre, qui tient un compas dans sa main appuyée sur un livre, des manuscrits, des rouleaux.

Fronton sud. — Bas-relief. — Pierre. — H., 2m,25. — L., 9 mètres. — Par POLLET (Joseph-Michel-Ange).

De chaque côté du motif central, une femme assise, le torse droit. Celle de droite, demi-nue, tient une palme dans la main gauche. Celle de gauche tient, de la main droite, un écusson ovale sur lequel on lit : *Sapientia principis.*

COTÉ EST.

Les bustes des façades latérales sont, pour la partie sud-est, en commençant du côté de la façade :

Monteverde.	*Jomelli.*	*Grétry.*
Durante.	*Monsigny.*	*Sacchini.*

Bustes. — Pierre. — H., 1m,20. — Par M. WALTER (Joseph-Adolphe-Alexandre).

Partie nord-est. En commençant du côté du pavillon :

Lesueur.	*Boïeldieu.*	*Donizetti.*
Berton.	*Hérold.*	*Verdi.*

Bustes. — Pierre. — H., 1m,20. — Par M. BRUYER (Léon).

Deux frontons décorent les façades latérales aux extrémités.

Fronton sud-est :

La Comédie et le Drame. — Bas-relief. — Pierre. — H., 2m,25. — L., 9 mètres. — Par M. GIRARD (Noël-Jules).

Au centre, sur un écusson, on lit : *la Comédie, le Drame.*

A gauche, une femme assise, demi-nue, souriante, tient le masque comique de la main droite, et les verges de la satire de la main gauche. A ses pieds, un Amour.

A droite, une femme assise, vêtue d'une légère draperie, tient la torche de la main gauche et le poignard de la main droite. A ses pieds, un petit Génie lève les bras par un geste d'épouvante.

Fronton nord-est :

La Science et l'Art. — Bas-relief. — Pierre. — H., 2^m,25. — L., 9 mètres. — Par M. MANIGLIER (Henri-Charles).

Au centre, sur un écusson, on lit : *la Science, l'Art.*

A gauche, une femme demi-nue, la main droite posée sur son genou replié, appuie la main gauche sur un globe terrestre. Un petit Génie lui présente un rouleau de la main gauche, et tient un flambeau de la main droite.

A droite, une femme demi-nue, assise, presque de face, porte la main au front d'un air pensif; la main gauche est levée. Un petit Génie lui présente une tablette; près de lui, une palette; près de la femme, un masque comique.

Deux frontons décorent le pavillon est. Chacun de ces frontons porte, au milieu, une horloge et, de chaque côté, une figure à demi couchée.

Fronton sud. — Bas-relief. — Pierre. — H., 2m,25. — L., 9m. — Par M. Truphème (François).

A droite, une femme avec des ailes de papillon, la tête de profil, tournée vers la gauche, vêtue d'une légère draperie, s'appuie du coude droit contre le motif central. Le bras gauche est pendant et ramené vers le centre. A ses pieds, un Amour tient un tambour de basque dans la main droite, et élève une coupe de la main gauche; près de lui, la marotte de la folie.

A gauche, une femme demi-nue, avec des ailes de papillon, la tête de profil, tournée vers la droite, le coude gauche relevé contre le motif central, s'appuie sur le bras droit. A ses pieds, un Amour joue des castagnettes; près de lui, un thyrse, une flûte de Pan.

Fronton nord. — Bas-relief. — Pierre. — H., 2m,25. — L., 9m. — Par M. Sobre.

Deux femmes, sans ailes, sont à demi couchées. Celle de droite, presque nue, le torse de face, la tête couronnée de lierre, tournée vers la gauche, tient de la main droite une guirlande de fleurs qui se relie au motif central, et, du bras gauche replié, elle tient un thyrse. A ses pieds est un Amour élevant une coupe de la main droite, la main gauche appuyée sur un tambour de basque; près de lui, une flûte de Pan.

La femme de gauche, la tête de face, couronnée, se tient adossée au motif central; le coude gauche relevé, la main pendante. De la main droite elle tient le burin. A ses pieds, un Amour, une étoile au front, le bras droit appuyé sur un chapiteau, élève un flambeau de la main gauche.

Lampadaires. — Statues. — Bronze. — H., 2m,25. — L. du socle, 0m,55. — Par M. CHABAUD (Louis-Félix).

Ces statues sont au nombre de vingt-deux. Elles sont placées sur les balustrades et présentent deux types : *l'Étoile du matin* et *l'Étoile du soir*.

L'une des statues, du bras gauche, ramène sur son front un voile qui pend par derrière, et, du bras droit levé, soutient le lampadaire placé sur sa tête. La jambe droite est croisée devant la jambe gauche.

L'autre statue, du bras droit, ramène sur son front un voile qui flotte derrière elle, et, du bras gauche, elle soutient le lampadaire placé sur sa tête. Elle est appuyée sur la jambe droite placée un peu en arrière; la tête est un peu tournée à droite.

FAÇADE POSTÉRIEURE.

Une porte monumentale et deux portes, fermées par une simple grille, donnent accès dans la cour de l'administration.

Le mur postérieur de la scène est percé d'une grande arcade qui, du neuvième au douzième étage, éclaire de vastes paliers.

Les masques, qui terminent les piliers de cette grande arcade, sont de M. CHABAUD. Ils représentent la *Tragédie* et la *Comédie*, ils mesurent 1m,50. La tête de Minerve, en pierre, haute de cinq mètres, qui orne la clef de l'arcade, est du même artiste. C'est encore lui qui a modelé les masques des couronnements de cheminées.

INTÉRIEUR

VESTIBULES.

En pénétrant dans le vestibule de la façade principale, dont le sol est revêtu d'un dallage à grands compartiments, le public aperçoit, en face, quatre statues assises, représentant quatre compositeurs des écoles française, italienne, allemande et anglaise. Chacun d'eux porte le costume de son temps. Au-dessus de ces statues sont sculptées les armes de la ville natale de chaque compositeur.

Ces figures devaient être exécutées en marbre ; pour le moment, c'est le modèle en plâtre qui est mis en place.

Rameau. — Statue. — Plâtre. — H., 1^{m},90. — L. du socle, 1^{m},20. — Par M. ALLASSEUR (Jean-Jules).

Assis, de face, drapé dans un manteau retombant sur les genoux, il lit le manuscrit du *Traité de l'Harmonie,* qu'il tient de la main gauche. Le coude gauche est appuyé sur le bras du fauteuil. La main droite, reposant sur le bras du fauteuil, tient une plume.

Sous le fauteuil, à droite, des partitions, un archet ; à gauche, un violon, des lauriers.

Lulli. — Statue. — Plâtre. — H., 1^{m},90. — L. du socle, 1^{m},20. — Par M. SCHŒNEWERK (Alexandre).

Assis, de face, le regard haut, inspiré, la main droite sur le genou gauche, la jambe droite repliée en arrière,

il tient un manuscrit dans la main gauche. Le bras gauche est accoudé sur un volume manuscrit, posé sur le fauteuil ; on y lit les titres des principaux opéras de Lulli : *Alceste, Thésée, Roland, Armide.*

Sur le sol, à droite, des manuscrits.

Gluck. — Statue. — Plâtre. — H., 1^{m},90. — L. du socle, 1^{m},20. — Par M. CAVELIER (Jules-Pierre).

Assis, de face, vêtu d'une pelisse fourrée, la jambe gauche un peu en arrière. De la main gauche, il tient un manuscrit appuyé sur le genou gauche. La main droite, levée, tient la plume. La tête levée, le regard dirigé vers la droite, il semble chercher une inspiration.

A gauche, sur le socle, une lyre et des couronnes ; sous le fauteuil, des partitions.

Haendel. — Statue. — Plâtre. — H., 1^{m},90. — L. du socle, 1^{m},20. — Par M. SALMSON (Jean-Jules).

Assis, de face, la jambe droite repliée, le coude gauche au bras du fauteuil, il tourne la tête vers la gauche. Le bras droit levé, tenant la plume de la main droite, il semble saisir une mélodie et se préparer à l'écrire.

Sous le fauteuil, d'un côté, une lyre et des lauriers ; de l'autre, la partition du *Messie.*

En face de chacune de ces statues, un groupe de lanternes repose sur des gaînes de marbre de Beyrède.

De chaque côté de ce vestibule, on en trouve un autre, de forme octogonale, communiquant avec les galeries latérales et dont les motifs de sculpture décorative ont été exécutés par M. HURPIN.

Par chacune des baies du vestibule principal, dix marches, en marbre vert de Suède, donnent accès à un second vestibule, destiné au service du contrôle, orné de huit panneaux décorés de plaques en marbre de Sarrancolin, et sculptés par MM. KNETH et CHABAUD.

De là, on voit en face de soi le grand escalier.

Les spectateurs, qui sont descendus de voiture sous le pavillon est, arrivent au même point par un autre chemin.

Après avoir traversé une galerie close, où une double série de portes intercepte les courants d'air, ils pénètrent dans un vaste vestibule circulaire, situé juste au-dessous de la salle.

La voûte de ce vestibule est supportée par seize colonnes cannelées, en pierre du Jura, ornées de chapiteaux en marbre blanc d'Italie, qui forment tout autour un portique garni de bancs.

Le centre de la voûte est occupé par un zodiaque, entouré de douze têtes rappelant les signes du Zodiaque, et de quatre têtes rappelant les quatre points cardinaux. Le tout est sculpté par M. CHABAUD.

Une inscription circulaire, dont les lettres enlacées semblent au premier aspect former des arabesques, contient le nom de l'architecte et les dates de la construction de l'édifice.

Au milieu du vestibule est placée une statue dont le socle est entouré d'un divan.

Mercure. — Statue. — Plâtre bronzé. — H. 1m,50. — Par DURET (Francisque).

Mercure, posé sur la jambe droite, la gauche appuyée

sur un petit tertre, tient de la main gauche une lyre que la main droite vient de faire vibrer.

A gauche de ce vestibule, trois galeries mènent au grand escalier.

Les galeries de droite et de gauche aboutissent aux premières rampes, qui, par vingt marches, conduisent à la hauteur du vestibule du contrôle.

La galerie du milieu aboutit au-dessous de la voûte du palier central du grand escalier. Là, au milieu d'un bassin d'où s'élancent en branches recourbées des appareils d'éclairage, est placée sur un trépied qui baigne dans le bassin :

La Pythonisse. — Bronze. — H. totale avec le trépied, 2m,90. — Par MARCELLO (pseudonyme de la duchesse COLONNA DE CASTIGLIONE).

A la base du trépied s'enroulent des serpents.

La Pythonisse, assise, demi-nue, la jambe droite ramenée sous la gauche pendante, se penche, en s'appuyant sur le bras droit posé en arrière, à l'angle du trépied. Elle regarde à droite, le bras gauche tourné en dedans, la main ouverte par un geste défensif. Des serpents s'enroulent dans sa chevelure inculte.

GRAND ESCALIER.

Les marches du grand escalier sont de marbre blanc de Serravezza ; elles sont bordées par une balustrade en onyx, dont les deux cent vingt-huit balustres, en marbre rouge antique, reposent sur des socles de marbre vert de Suède. Les voûtes du palier central et les colonnes qui

les soutiennent, construites en pierre de l'Échaillon, sont ornées d'attributs et d'ornements divers, au milieu de délicates arabesques.

A la hauteur du vestibule de la façade, la rampe centrale de l'escalier aboutit à un palier qui donne accès par une porte monumentale aux baignoires, à l'amphithéâtre et à l'orchestre, puis, par les rampes latérales, à l'étage des premières loges et du foyer.

Aux abords de la rampe centrale sont placées, de chaque côté, des figures décoratives supportant des appareils d'éclairage.

Côté ouest.

Figures décoratives. — Groupe. — Galvanoplastie. — H., 2m,60. — Diam. du socle, 0m,90. — Par M. Carrier-Belleuse (Albert-Ernest).

Trois figures.

Au centre une femme demi-nue tient sur la tête, de la main gauche, un lampadaire à six branches, de quatre lumières chacune. De la main droite, placée à la hauteur de la hanche, elle tient un faisceau de sept lumières. Devant elle, une femme demi-nue, vue de dos, assise sur le socle, la tête tournée à droite, tient de la main droite une coupe d'où sort un autre faisceau de sept lumières, qui se trouve à la même hauteur que le premier ; de la main gauche, qui tient une couronne, elle s'appuie sur le socle. Une draperie, retenue par une riche ceinture d'orfèvrerie, couvre la jambe droite et retombe sur l'onyx du piédestal. Derrière, un enfant nu, courant, le pied droit à terre, tient de la main gauche un faisceau de sept lumières.

Côté est.

Figures décoratives. — Galvanoplastie. — H., $2^{m},60$. — Diam. du socle, $0^{m},90$. — Par M. CARRIER-BELLEUSE (Albert-Ernest).

Au centre, une femme demi-nue tient sur la tête, de la main droite, un lampadaire à six branches, de quatre lumières chacune; de la main gauche, elle tient un faisceau de sept lumières. Devant elle, une femme assise, de face, la tête tournée à gauche, tient, de la main droite levée, un faisceau de sept lumières, qui se trouve à la même hauteur que le premier; elle s'appuie de la main gauche sur un tambour de basque, posé sur le socle; la jambe gauche, nue, est repliée sous la jambe droite, couverte d'une draperie qui retombe sur le socle; le pied, nu, est pendant. Par derrière, un enfant nu, dansant, cambré à droite, tient de la main gauche un faisceau de sept lumières, et, de la main droite, relève la draperie de la figure centrale.

La porte monumentale du palier central, exécutée avec des marbres précieux, est décorée de deux cariatides, qui soutiennent un fronton au-dessus duquel deux enfants, en marbre blanc, s'appuient sur les armes de la Ville de Paris.

Côté ouest.

La Tragédie. — Statue. — Marbre et bronze. — H., $2^{m},60$. — L. du socle, $0^{m},70$. — Par M. THOMAS (Gabriel-Jules).

Le corps est en bronze, les draperies sont en marbre. La tête est ceinte d'un diadème doré; les bras

sont nus; le bras droit, accoudé sur la base de l'une des grandes colonnes de l'escalier, tient une épée à lame argentée, la pointe appuyée sur le soubassement de la colonne; la main gauche est posée à la hanche, le poing fermé. Un masque tragique est placé sur le soubassement. La tunique et la robe sont de marbre vert de Suède; le manteau et la chlamyde, de marbre jaune. La jambe droite, nue depuis le genou, s'appuie à droite sur le pied fléchi. La ceinture et le cothurne sont dorés.

Côté est.

La Comédie. — Statue. — Marbre et bronze. — H., 2m,60. — L. du socle, 0m,70. — Par M. THOMAS (Gabriel-Jules).

Le corps est en bronze, les draperies sont en marbre. La tête, dont les cheveux sont nattés, est couronnée de lauriers dorés. La main droite, ouverte, repose sur la hanche. La main gauche, relevée, tient une harpe dorée, appuyée sur le soubassement de la colonne voisine. La robe et la tunique sont de marbre jaune; la chlamyde est de marbre vert de Suède; les sandales sont dorées.

Les bronzes de ces deux cariatides ont été exécutés par M. CHRISTOFLE. La marbrerie, comme toute celle de l'escalier, a été faite par MM. DROUET et LOZIER.

Au-dessus du fronton, que supportent les deux cariatides que nous venons de décrire :

Enfants. — Statues. — Marbre. — Hauteur totale avec le blason aux armes de la Ville de Paris, 1m,50. — Par M. Jules THOMAS.

Ces enfants, au nombre de deux, soutiennent d'un bras la couronne murale ; l'autre bras tient l'écusson décoré des armes de la Ville de Paris.

Au premier étage, tout autour de la cage de l'escalier, s'élèvent trente colonnes monolithes de marbre Sarrancolin, aux bases et aux chapiteaux en marbre blanc de Saint-Béat. Du côté de l'avant-foyer, ces colonnes sont accouplées par groupe de quatre ; sur les autres faces, elles sont accouplées par deux, et, au droit de chaque colonne, sur le mur correspondant, est placé un pilastre en marbre fleur de pêcher, ou en brèche violette. Ces colonnes et ces pilastres soutiennent les archivoltes des arcades de la voûte.

Autour de la cage de l'escalier, devant le soubassement de chaque groupe de colonnes, sont placés des candélabres portant cinq lumières.

La voûte est percée de douze pénétrations en forme d'arcades, correspondant aux arcades inférieures. Les têtes d'enfants des tympans des arcades ont été sculptées par M. Chabaud (Louis-Félix), qui a également sculpté les huit têtes des dessus de portes, représentant des types d'habitants des quatre parties du monde.

L'entre-colonnement qui, du côté du foyer, s'ouvre jusqu'à la hauteur des arcades, est, sur les autres faces, relié par des balcons qui correspondent à chacun des étages de la salle. Au premier étage, ils avancent sur la cage de l'escalier, par un encorbellement dont les balustres de spath-fluor, et les dés, de marbres divers, supportent une rampe en onyx d'Algérie. Au second et au troisième étage, ces balcons sont en bronze ; au-dessus, ils sont en marbre de Campan et en pierre de Saint-Ylie, et suppor-

tent des pots à feu éclairant la partie supérieure de l'escalier.

Les sculptures de la partie inférieure de l'escalier ont été exécutées par M. Corboz ; à partir du niveau des premières loges, elles sont de M. Choiselat (Ambroise).

La voûte, percée d'une lanterne qui, pendant le jour, suffit à éclairer toutes les parties de l'escalier et permet d'en apprécier toutes les splendeurs, est décorée de quatre grands caissons représentant des sujets allégoriques.

Côté nord :

Le Triomphe d'Apollon. — Toile marouflée. — H. 5^m. — L. à la base : 15^m. — Au sommet : 4^m. — Par Pils (Isidore-Alexandre-Auguste).

Trois figures.

Apollon, le carquois sur l'épaule, est debout sur son char, traîné par quatre coursiers qui occupent toute la partie gauche de la composition. Derrière le dieu, on aperçoit le disque enflammé du soleil.

Au centre, une femme ailée planant au-dessus d'Apollon, le couronne de la main gauche, et tient la trompette de la main droite.

A droite, une pythonisse vêtue d'une draperie bleu foncé, la main droite au front, d'un geste inspiré, tient le livre du destin ouvert sur ses genoux. A ses pieds sont déposés d'autres livres, le masque tragique et le masque comique. A sa droite fume le trépied de Delphes, près duquel se dresse le serpent symbolique.

Côté est :

Minerve combattant la force brutale devant l'Olympe

réuni. — Toile marouflée. — H. 5^{m}. — L. à la base : 15^{m}. — Au sommet : 4^{m}. — Par PILS (Isidore-Alexandre-Auguste).

Dix-huit figures.

A droite, une divinité ailée, drapée de jaune, couronne Minerve qui, personnifiant la lutte de l'intelligence contre la force matérielle, fait reculer Neptune armé de son trident. La déesse, la tête couverte du casque d'or, revêtue de la cuirasse aux écailles d'or, tient avec un geste de menace la branche d'olivier de la main droite, et se couvre de l'égide de la main gauche. Un olivier est à ses pieds; sur un des rameaux se tient la chouette.

A côté de Neptune, Amphitrite, vue de dos, apparaît au milieu des flots qui viennent se briser sur le rivage où se tient Minerve. Plus loin un cheval marin s'enfuit.

A gauche, au premier plan, Vulcain, vu de dos, son marteau dans la main droite, est à côté de Vénus, debout, tenant un miroir de la main gauche. Près de Vénus, à sa droite, se jouent trois Amours, l'un sous son bras à demi relevé, les deux autres voltigeant près de sa tête; à sa gauche, l'Amour se tient debout, son carquois à ses pieds; derrière lui, sur le char d'où la déesse vient de descendre, se tient le paon de Junon.

A gauche de Vulcain, un enfant tient un casque; au-dessous sont entassés des armes, un casque, un bouclier, une masse d'armes, des lances.

Au centre, entre Vénus et Minerve, Junon, à demi vêtue d'une draperie bleue, offre l'ambroisie à un aigle placé à sa droite. Mercure est assis, le caducée dans la main droite.

Plus loin, on aperçoit vaguement d'autres groupes de divinités; au second plan, un dieu et une déesse; plus loin encore, trois figures dont l'une tient une lyre.

Côté sud:

Le Charme de la musique. — Toile marouflée. — H. 5m. — L. à la base: 15m. — Au sommet: 4m. — Par Pils (Isidore-Alexandre-Auguste).

Dix-huit figures.

Au centre, Orphée, la tête radiée, jouant d'un instrument à archet, charme les animaux. Près de lui une femme demi-nue, drapée de vert, s'appuie sur une urne, emblème des sources de l'harmonie.

Un tigre, un lion se roulent aux pieds d'Orphée; plus loin, un paon écoute; Cerbère à la triple tête, à la queue de dragon semble vouloir escalader le nuage sur lequel Orphée est assis.

A gauche, l'Amour, versant à boire à un faune, personnifie la musique bachique.

La musique champêtre est représentée par une femme aux côtés de laquelle est assis un faune tenant un chalumeau.

Derrière eux un groupe de trois femmes demi-nues, dansant en se tenant par la main, représente la musique de danse.

A gauche, dans le lointain, on aperçoit deux nymphes, dont l'une tient un tambour de basque. Plus loin, une troisième semble accourir.

A la droite d'Orphée, la musique guerrière est représentée par des chevaliers armés de toutes pièces, qui

s'avancent montés sur des chevaux bardés de fer. Au premier plan, un chevalier fait retentir la trompette. D'autres chevaliers le suivent, déployant des étendards ; le cortége se perd dans l'éloignement.

Côté ouest :

La Ville de Paris recevant le plan du nouvel Opéra. — Toile marouflée. — H. 5^{m}. — L. à la base : 15^{m}. — Au sommet : 4^{m}. — Par PILS (Isidore-Alexandre-Auguste).

Sept figures.

A droite, la Ville de Paris, représentée par une femme revêtue de la cuirasse, drapée de violet, est assise sur le vaisseau symbolique. L'écusson aux armes de Paris est à droite. Elle s'appuie de la main gauche sur un glaive nu, et de la droite semble accepter le plan qui lui est présenté.

A ses pieds est couchée une femme demi-nue représentant la Seine ; des fruits, des raisins, des fleurs, sont le symbole de la fertilité des régions qu'elle arrose.

A gauche, au premier plan, la Peinture, vue presque de dos, la tête de profil, vêtue d'une tunique blanche et d'un manteau de pourpre, tient la palette d'une main et le pinceau de l'autre. Derrière elle sont entassés des objets d'art, des armes, un bouclier, une hallebarde, un casque, des étendards.

Au-dessus, une femme vêtue d'une tunique jaune, assise, tenant un livre ouvert sur ses genoux, le bras droit appuyé sur une lyre, le masque tragique à ses pieds, personnifie l'alliance de la poésie et de la musique.

Plus à droite, une femme demi-nue, la Sculpture, tient le marteau de la main gauche, et de la main droite

la statuette d'or de *Venus victrix,* debout sur une sphère d'azur. A ses pieds sont épars des tapis, des aiguières, des armes ciselées, des pièces d'orfévrerie, des porcelaines.

Vers le centre, une femme vêtue d'une draperie orange, personnifiant l'architecture, présente le plan du nouvel Opéra à la Ville de Paris.

Au-dessus, le Génie des beaux-arts, auprès de Pégase, élève son flambeau.

AVANT-FOYER.

L'avant-foyer se compose d'une galerie de vingt mètres de long, à chaque extrémité de laquelle se trouve un salon ouvert, qui communique avec les corridors du premier étage de la salle.

La galerie donne, d'un côté, sur le grand escalier, de l'autre sur le grand foyer. Cette dernière partie est ornée de huit pilastres en marbre fleur de pêcher, portant des arcades dans le tympan desquelles des enfants, assis sur la corniche, soutiennent des médaillons.

Premier tympan (côté est). — L. des tympans : 5^{m}. — H. $1^{m},40$.

A gauche :

La Peinture en bâtiments. — Statue. — Plâtre. — H. $1^{m},30$. — Par M. Chevalier (H.).

Un enfant ailé, nu, est assis sur la corniche, les jambes pendantes, les pieds croisés. Il tient le pinceau de la main droite; le bras gauche est accoudé sur le médaillon, la main gauche levée. La tête, de profil, est

tournée à droite. Des deux côtés, accessoires du peintre en bâtiments : bidon à essences, brosses, règles, seau à couleurs, etc.

A droite :

La Fumisterie. — Statue. — Plâtre. — H. : $1^{m},30$. — Par M. CHEVALIER (H).

Un enfant ailé, nu, est assis sur la corniche, la jambe repliée sous la droite pendante. La tête est tournée à gauche : le bras droit, relevé, est accoudé au médaillon. La main gauche, passée derrière un tuyau de cheminée, tient la raclette ; à gauche, accessoires de fumiste et de ramoneur.

Deuxième tympan (dans l'axe).

A gauche :

La Mosaïque. — Statue. — Plâtre. — H. : $1^{m},30$. — Par M. MATHIEU-MEUSNIER (Roland.)

Un enfant ailé, presque nu, est assis, le pied droit posé sur la corniche, la jambe gauche pendante. La tête est de face, les cheveux sont frisés à la mode de l'antique Orient ; le bras gauche est appuyé sur l'écusson ; il tient de la main gauche un petit cube de mosaïque, de la main droite le marteau du mosaïste.

A droite :

La Mécanique. — Statue. — Plâtre. — H. : $1^{m},30$. — Par M. MATHIEU-MEUSNIER (Roland.)

Un enfant ailé, presque nu, est assis, le pied gauche posé sur la corniche, le pied droit pendant. La tête est

de face ; il tient, des deux mains, une roue d'engrenage placée à droite.

Troisième tympan (côté ouest).

A gauche :

La Couverture. — Statue. — Plâtre. — H. $1^m,30$. Par M. Guitton (Gaston-Victor-Édouard-Gustave).

Un enfant ailé, nu, est assis sur la corniche, le pied droit ramené sur la jambe gauche, la tête de profil, tournée à gauche ; la main droite, relevée, s'appuie sur un chéneau ; le bras gauche est accoudé à l'écusson ; la main gauche tient l'essette ; sur la corniche, le fourneau et les outils du soudeur.

A droite :

La Marbrerie. — Statue. — Plâtre. — H. $1^m,30$. — Par M. Guitton (Gaston-Victor-Édouard-Gustave).

Un enfant ailé, nu, est assis, le pied gauche sur la corniche, la jambe droite pendante, la tête tournée à droite ; le bras droit est accoudé à l'écusson ; dans la main droite, le marteau du marbrier. La main gauche tient le ciseau ; sur la corniche, à gauche, le maillet, le compas, un chapiteau.

Entre les pilastres, se trouvent alternativement trois portes de sept mètres de haut, donnant accès sur le grand foyer, et deux panneaux ornés de glaces. Sur les pieds-droits des extrémités, de chaque côté de la galerie, sont appendus, au milieu de palmes en bronze, quatre médaillons en émail.

Chacun de ces médaillons représente, sur un fond bleu, un instrument de musique de la France, de l'Égypte,

de la Grèce, de l'Italie, entouré de feuillages caractéristiques.

Le nom du pays, en grec, est inscrit dans un cartouche, au-dessous de chacun de ces médaillons.

ΓΑΛΛΙΑ. — Médaillon sur émail. — Diam. 1m. — Par M. SOLLIER (Émile).

L'instrument caractéristique de la France est l'Oliphant.

ΑΙΓΥΠΤΟΣ. — Médaillon sur émail. — Diam. 1m. — Par M. SOLLIER (Émile).

L'instrument caractéristique de l'Égypte est le Sistre.

ΕΛΛΑΣ. — Médaillon sur émail. — Diam. 1m. — Par M. SOLLIER (Émile).

L'instrument caractéristique de la Grèce est la Lyre.

ΙΤΑΛΙΑ. — Médaillon sur émail. — Diam. 1m. — Par M. SOLLIER (Émile).

Les instruments caractéristiques de l'Italie sont le Tambour de basque et la Flûte de Pan.

Le sol de la galerie, comme celui de tout l'étage et des corridors de la salle est dallé de mosaïque.

La voûte est également entièrement revêtue de mosaïque.

Parmi toutes les splendeurs artistiques du nouvel Opéra, l'emploi de la mosaïque est un des moyens décoratifs auxquels l'architecte attachait le plus de prix et qu'il tenait le plus à réaliser.

Le nouvel Opéra en a montré, en France, le premier spécimen.

Le dallage des sols est formé de petits dés de marbre noyés dans un enduit de ciment. Le revêtement des voûtes de l'avant-foyer est exécuté au moyen de fragments de pâtes vitrifiées, colorées, ou garnies d'un fond d'or. Ce revêtement s'étend sur toutes les surfaces, suit toutes les courbes. La décoration comprend quatre grands caissons entourés d'ornements de toute sorte, d'instruments de musique, d'animaux, d'arabesques, etc.

Caissons de la voûte en mosaïque. — H. 2m,80. — L. 1m,55. Exécutés d'après les cartons de M. de Curzon (Paul-Alfred), par M. Salviati. — Toutes les figures sont incrustées sur un fond d'or.

Premier caisson (côté est).

ΑΡΤΕΜΙΣ ΕΝΔΥΜΙΩΝ. — Mosaïque. — H. des figures : 2m,50. — Par M. Salviati.

Diane, drapée de bleu, soutient Endymion, demi vêtu de pourpre. Il a les yeux fermés, le bras gauche pendant, le droit replié sur l'épaule de la déesse.

Deuxième caisson.

ΟΡΦΕΥΣ ΕΥΡΥΔΙΚΗ. — Mosaïque. — H. des figures : 2m,50. — L. 0m,00. — Par M. Salviati.

Eurydice, drapée de violet, ayant encore sur le visage la pâleur de la mort, suit Orphée, demi-drapé de rouge, qui la guide de la main droite et tient sa lyre de la main gauche.

Troisième caisson.

ΚΕΦΑΛΟΣ ΗΩΣ.— Mosaïque.— H. des figures : 2^m50. — Par M. SALVIATI.

L'Aurore, vêtue de rouge, une draperie bleue flottant au-dessus de sa tête, emporte dans ses bras Céphale nu.

Quatrième caisson (côté ouest).

ΨΥΧΗ.ΕΡΜΗΣ. — Mosaïque. H. des figures : $2^m,50$. — Par M. SALVIATI.

Psyché est drapée de bleu, couverte d'un voile blanc ; un papillon voltige au-dessus de sa tête. Mercure tient le caducée de la main gauche et soutient Psyché de la main droite.

Ces caissons ont été exécutés sur les cartons de M. de CURZON (Paul-Alfred). Toutes les figures sont sur fond d'or.

A l'extrémité de chaque voûte, une inscription en caractères byzantins épigraphiques est tracée en mosaïque. En voici le sens :

La mosaïque décorative a été appliquée, pour la première fois en France, pour l'ornementation de cette voûte et la vulgarisation de cet art.

Les figures peintes par CURZON *ont été exécutées par* SALVIATI ; FACCHINA *a exécuté les ornements ; l'architecture est de Charles* GARNIER.

Dans chacun des salons ouverts, placés à l'extrémité de la galerie de l'avant-foyer, se trouvent deux tympans décorés de figures allégoriques, accoudées à un médaillon. Ces figures sont teintées d'un ton de vieil ivoire.

SALON OUVERT (du côté ouest).

Tympan, côté est. — H. $1^{m},40$. — L. 5 mètres.

A droite :

La Menuiserie. — Statue. — Plâtre. — H. $1^{m},30$. — Par M. Dubray (Vital-Gabriel).

Une femme demi-nue, les ailes déployées, la tête inclinée à gauche, est assise sur la corniche, la jambe droite pendante, la gauche repliée. Elle est chaussée de sandales. Le bras droit est accoudé sur le médaillon central ; de la main droite elle tient un serre-joint.

A gauche :

La Tapisserie. — Statue. — Plâtre. — H. $1^{m},30$. — Par M. Dubray (Vital-Gabriel).

Une femme demi-nue, les ailes déployées, est assise sur la corniche. La jambe gauche est repliée sous la jambe droite pendante. Elle est chaussée de brodequins. La main droite appuyée sur l'angle d'un divan capitonné, orné d'un gland, tient le marteau du tapissier ; la main gauche tient une torchère.

Tympan, côté sud. — H. $1^{m},40$. — L. 5 mètres.

A droite :

Le Gaz. — Statue. — Plâtre. — H. $1^{m},30$. — Par M. Cugnot (Louis-Léon).

Une femme nue, les ailes déployées, est assise sur la corniche, la jambe droite repliée sous la jambe gauche

pendante; les pieds sont nus. La tête, légèrement relevée, est tournée à gauche. Elle tient de la main droite l'allumoir; la main gauche montre un candélabre allumé; près du candélabre un compteur à gaz.

A gauche:

Le Pavage. — Statue. — Plâtre. — H. 1m,30. — Par M. Cugnot (Louis-Léon).

Une femme, les ailes déployées, est assise sur la corniche, la jambe gauche repliée sous la jambe droite pendante; les pieds sont nus. La tête est tournée à droite. Elle est vêtue d'une tunique serrée par un ceinturon auquel est attachée une gourde. La main droite tient la hie, près d'un tas de pavés; le bras gauche est appuyé sur le médaillon central. Dans la main gauche le marteau du paveur.

SALON OUVERT (du côté est).

Tympan, côté est. — H. 1m,40. — L, 5 mètres.

A droite :

La Charpente. — Statue. — Plâtre. — H. 1m,30. — Par M. Delaplanche (Eugène).

Une femme demi-vêtue, les ailes déployées, est assise sur la corniche, la jambe droite croisée sur la jambe gauche pendante; les pieds sont nus; la tête est de face. Elle tient le compas de la main droite, la hache et la bisaiguë de la main gauche.

A gauche :

La Terrasse. — Statue. — Plâtre. — H. $1^m,30$. — Par M. DELAPLANCHE (Eugène).

Une femme demi-vêtue, les ailes déployées, est assise sur la corniche, la jambe gauche pendante, le pied droit posé sur la corniche; les pieds sont nus; sa tête est tournée à gauche ; elle tient de la main gauche le cordeau ; de la main droite la pelle et la pioche.

Tympan, côté sud. — $1^m,40$. — L. 5 mètres.

A droite :

La Serrurerie. — Statue. — Plâtre. — H. $1^m,30$. — Par M. BARRIAS (Louis-Ernest).

Une femme demi-vêtue, les ailes déployées, est assise, la jambe gauche sur la corniche, la droite pendante; les pieds sont nus. Sa tête vue de face est coiffée d'une calotte d'acier. Elle tient de la main droite un marteau appuyé sur une enclume, et appuie le coude gauche sur un établi muni de son étau.

A gauche :

La Maçonnerie. — Statue. — Plâtre. — H. $1^m,30$. — Par M. BARRIAS (Louis-Ernest).

Une femme demi-vêtue, les ailes déployées, est assise, le pied droit posé sur la corniche, la jambe gauche pendante; les pieds sont nus. Sa tête est tournée à droite. Elle tient de la main gauche le fil à plomb, et de

la main droite une truelle. A gauche est placée une auge, recouverte de la taloche, sur laquelle sont posés des sacs de plâtre.

Au bout des salons ouverts, se trouvent encore de petits salons circulaires, communiquant avec le grand foyer. Du sommet de la voûte divergent des rayons qui, dorés du côté est et argentés du côté ouest, sont l'emblème du jour et de la nuit.

L'étamage des glaces qui ornent ces salons est également doré d'un côté et argenté de l'autre.

L'avant-foyer est éclairé par trois lustres d'un style byzantin.

GRAND FOYER.

Le grand foyer, long de cinquante-quatre mètres, sur treize de large et dix-huit de hauteur, est d'une tonalité générale de vieux or, l'ensemble étant recouvert d'un ton semblable à la couleur que prend l'ombre des dorures, et les parties saillantes étant seules dorées, ou rehaussées.

Du côté du grand escalier, trois grandes portes donnent accès dans le foyer. A droite et à gauche de la porte centrale de grandes glaces, de sept mètres de haut, s'élèvent à partir du sol. De l'autre côté, cinq grandes portes donnent accès sur la *loggia*.

De chaque côté du foyer dix colonnes accouplées sont couronnées par un entablement donnant naissance aux voussures.

A chacun des angles de l'entablement sont assis deux enfants.

Enfants aux angles de l'entablement. — Plâtre. — H. des figures : 2m,90. — Par M. Jules THOMAS.

Chacun de ces enfants est assis, un pied posé sur la corniche, une jambe pendante. Ils sont dorés de deux ors.

Au-dessus de chaque colonne, vingt statues également dorées de deux ors, personnifient les qualités nécessaires à l'artiste. Sur le socle de chacune de ces statues le nom est inscrit en grec.

Ces statues sont les suivantes, en commençant à l'est, par l'angle gauche du foyer, du côté de la *loggia*.

L'Imagination.— Statue. — Plâtre. — H. 2m,50. — Par M. BOURGEOIS (Louis-Maximilien).

Drapée, la tête levée, le regard inspiré, elle lève le bras droit ; la main gauche est ramenée près du coude droit.

Sur le socle est écrit : Η ΕΙΔΩΛΟΠΟΙΑ.

La Beauté. — Statue. — Plâtre. — H. 2m,50. — Par M. SOITOUX (Jean-François).

Demi-nue, de la main droite relevée, et de la main gauche, elle écarte le voile qui la couvre ; à ses pieds, un miroir, un coffret.

Sur le socle est écrit : Η ΚΑΛΛΟΣΥΝΗ.

La Grâce. — Statue. — Plâtre. — H. 2m,50. — Par M. LOISON (Pierre).

Souriante, elle relève son voile de la main gauche levée ; la main droite écarte à demi la draperie qui couvre son sein.

Sur le socle est écrit : Η ΧΑΡΙΣ.

La Pensée. — Statue. — Plâtre. — H. $2^m,50$. — Par M. Franceschi (Jules).

Drapée, la tête inclinée, et semblant méditer, elle a la main gauche levée, près du menton, le bras droit est plié, la main droite près de la hanche gauche.

Sur le socle est écrit : Η ΔΙΑΝΟΙΑ.

La Dignité. — Statue. — Plâtre. — H. $2^m,50$. — Par M. Sanzel (Félix).

Elle est drapée, la tête levée, de face; les bras croisés.

Sur le socle est écrit : Η ΕΥΠΡΕΠΕΙΑ.

L'Indépendance. — Statue. — Plâtre. — H. $2^m,50$.— Par M. Varnier (Henri).

Drapée, la tête tournée à droite, tenant le style de la main droite relevée, et un manuscrit de la main gauche, elle personnifie l'écrivain.

Sur le socle est écrit : Η ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ.

La Fantaisie. — Statue. — Plâtre. — H. $2^m,50$. — Par M. Chambard (Louis-Léopold).

Couronnée de fleurs, posée sur la jambe droite, la jambe gauche croisée, du bras droit elle ramène à la hauteur de la hanche les plis de sa tunique ; la main gauche soutient la tête penchée dans une attitude de rêverie.

Sur le socle est écrit : Η ΦΑΝΤΑΣΙΑ.

La Passion. — Statue. — Plâtre. — H. $2^m,50$. — Par M. Debut (Didier).

Drapée, la main gauche placée sur le cœur, elle élève un flambeau de la main droite.

Sur le socle est écrit : Η ΕΠΙΘΥΜΙΑ.

La Foi. — Statue. — Plâtre. — H. 2m,50, — Par M. OLIVA (Alexandre-Joseph).

Drapée, elle appuie la main droite sur un bouclier; la main gauche levée montre le ciel.

Sur le socle est écrit : Η ΠΙΣΤΙΣ.

L'Élégance. — Statue. — Plâtre. — H. 2m,50. — Par M. ISELIN (Henri-Frédéric).

Drapée, parée d'un collier, de la main droite pendante elle relève un pli de sa tunique ; la main gauche tient un éventail.

Sur le socle est écrit : Η ΚΟΜΨΕΙΑ.

Première figure à l'angle nord-ouest :

La Philosophie. — Statue. — Plâtre. — H. 2m,50. — Par M. TOURNOIS (Joseph).

Elle est drapée, la main droite au menton dans une attitude pensive.

Sur le socle est écrit : Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ.

La Modération. — Statue. — Plâtre. — H. 2m,50. — Par M. GAUTHIER (Charles).

Drapée, le bras droit ramené à gauche, elle tient un mors de la main gauche.

Sur le socle est écrit : Η ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ.

L'Espérance. — Statue. — Plâtre. — H. 2m,50. — Par M. BRUYER (Léon).

La jambe droite à demi drapée, le sein gauche nu,

une étoile au front, elle s'appuie de la main droite sur l'ancre ; la main gauche levée tient une couronne.

Sur le socle est écrit : Η ΕΛΠΙΣ.

La Force. — Statue. — Plâtre. — H. 2^{m},50. — Par M. Eude (Louis-Adolphe).

Demi-nue, les épaules couvertes de la peau du lion, la main droite appuyée sur la hanche, de la main gauche baissée elle tient la massue

Sur le socle est écrit : Η ΡΩΜΗ.

La Sagesse. — Statue. — Plâtre. — H. 2^{m},50. — Par M. Taluet (Ferdinand).

Drapée, couverte de l'égide, elle tient le casque de la main gauche et le rameau d'olivier de la main droite baissée.

Sur le socle est écrit : Η ΣΟΦΙΑ.

La Volonté. — Statue. — Plâtre. — H. 2^{m},50. — Par M. Janson (Louis-Charles).

Drapée, le sein gauche demi-nu, le bras droit nu, baissé par un geste impératif, elle appuie la main gauche sur la poitrine.

Sur le socle est écrit : Η ΒΟΥΛΗΣΙΣ.

La Prudence. — Statue. — Plâtre. — H. 2^{m},50. — Par M. Frison (Barthélemy).

Drapée, de la main droite levée elle tient un miroir. Un serpent s'enroule autour de la main gauche pendante.

Sur le socle est écrit : Η ΦΡΟΝΗΣΙΣ.

La Tradition. — Statue. — Plâtre. — H. 2^{m},50. — Par M. Cambos (Jules).

Demi-nue, elle tient dans la main gauche une réduction de la Vénus de Milo; la main droite baissée tient un compas et une règle graduée.

Sur le socle est écrit : Η ΔΙΑΔΟΧΗ.

La Science. — Statue. — Plâtre. — H. 2m,50. — Par M. Marcellin (Jean-Esprit).

Drapée, la main droite relevée, de la main gauche baissée elle désigne un point sur un globe terrestre; sous le globe, un livre.

Sur le socle est écrit : Η ΕΠΙΣΤΗΜΗ.

La Modestie. — Statue. — Plâtre. — H. 2m,50. — Par M. Vilain (Victor).

De la main gauche relevée elle écarte à demi le voile placé sur sa tête, la main droite baissée tient un emblème.

Sur le socle est écrit : Η ΕΥΚΟΣΜΙΑ.

Entre les colonnes accouplées qui supportent ces vingt statues, chacune des grandes portes monumentales est surmontée d'un panneau dans lequel est symbolisée la musique des différents pays.

La Musique personnifiée. — Dix panneaux ovales. — Toiles marouflées. — H. 2m,20. — L. 1m,60. — Par M. Paul Baudry.

Dans un ciel bleu, se jouent des enfants ayant en main des instruments de musique.

Côté nord.
Premier panneau.
Trois figures.

Instruments de musique : *cymbales, symphonie, pandura* (Perse).

L'un des enfants, vu la tête en bas, semble se précipiter.

Deuxième panneau.

Trois figures.

Instruments de musique : *psalterium, sistre, tintinnabulum* (Égypte).

Troisième panneau.

Trois figures.

Instruments de musique : *lyre, tympanon, syrinx, double flûte* (Grèce).

Quatrième panneau.

Trois figures.

Instruments de musique : *cornu, tuba, concha du Latium* (Rome).

Cinquième panneau.

Trois figures.

Instruments de musique : *trompette, triangle, tarabouka* (Barbares).

Côté sud.

Premier panneau.

Trois figures.

Instruments de musique : *cornemuse, harpe d'Érin* (Grande-Bretagne).

Deuxième panneau.

Trois figures.

Instruments de musique; *orgue, théorbe* (Germanie).

Un des enfants chante.

Troisième panneau.

Trois figures.

Instruments de musique : *tamburella, violon* (Italie).

Ce panneau fait face à l'entrée centrale du foyer ; un des enfants porte un cartouche dans lequel est écrit :

BAUDRY

(Paul-Jacques)

invenit et pinxit.

Quatrième panneau.

Trois figures.

Instruments de musique : *fifre, tambour, clairon* (France).

L'enfant qui sonne du clairon est assis sur un canon.

Cinquième panneau.

Trois figures.

Instruments de musique : *castagnettes, mandoline, tambour de basque* (Espagne).

L'enfant qui tient le tambour de basque est masqué.

Au-dessus de la corniche du foyer, se déroulent dans des compartiments douze voussures peintes ; les intervalles de ces compositions sont occupés par huit grandes figures détachées dont chacune représente une Muse. Ces voussures, ces Muses sont l'œuvre de M. Paul

BAUDRY. Enfin la voûte du foyer est décorée par trois grands plafonds.

PLAFOND.

Plafond central.

La Musique. — Toile marouflée. — H. 4^{m},30. — L. 13^{m},45. — Par M. Paul BAUDRY.

Vingt-deux figures.

Une décoration architecturale ornée de guirlandes encadre la composition en laissant voir le ciel.

Au centre, planent la Mélodie et l'Harmonie, ayant un violon pour attribut. A l'ouest, la Gloire drapée de rouge, tenant de la main gauche la trompette héroïque, leur offre une couronne de l'autre main. A l'est, la Poésie montée sur Pégase leur tend une lyre.

Toutes ces figures s'enlèvent et sont vues dans des raccourcis divers.

Entre les colonnes du portique, à l'ouest, apparaissent cinq génies. L'un, vu de buste, contemple les personnages du centre. Deux sont placés dans diverses attitudes sur les balustrades; deux autres, un à chaque extrémité, tiennent des lampadaires.

Même disposition au portique est.

Huit génies sont placés derrière les balustrades du centre, trois au nord, cinq au sud.

Plafond est.

La Tragédie. — Toile ovale marouflée. — H. 5^{m},75. — L. 4^{m},20. — Par M. Paul BAUDRY.

Quatre figures.

Au milieu d'un ciel d'orage, Melpomène, tenant le glaive, est assise sur un trépied. A ses pieds est un aigle.

A gauche, la Pitié, personnifiée par une femme en deuil, tend vers elle ses mains suppliantes.

A droite, l'Épouvante est représentée par une femme voilée qui, avec terreur, replie les bras par un geste défensif.

Au nord, la Fureur, une torche flamboyante dans la main gauche, le poignard dans la main droite, s'enfuit avec rage.

Plafond ouest.

La Comédie. — Toile ovale marouflée. — H. $5^{m},75$. — L. $4^{m},20$. — Par M. Paul BAUDRY.

Quatre figures.

Le ciel est pur; au centre, Thalie, tenant les verges de la main droite, achève de dépouiller de la peau du lion un faune à la face grimaçante, qui tombe précipité, déjà atteint par les traits de l'Esprit, représenté par un génie ailé, qui tend son arc et s'apprête à le blesser de nouveau.

A l'ouest, l'Amour s'envole son arc à la main.

Voussures.

Côté est. Une voussure.

Le Parnasse. — Toile marouflée. — H. $4^{m},10$. — L. $9^{m},60$. — Par M. Paul BAUDRY.

Trente-cinq figures.

Au centre, Apollon, descendant de son char, reçoit la lyre que lui présentent deux des trois Grâces groupées à gauche, l'une vue de profil, l'autre de face, la troisième

de dos. L'Amour plane au-dessus du groupe des trois Grâces.

Clio, tenant la trompette héroïque, présente à Apollon le groupe des musiciens.

Plus à gauche, Melpomène, vêtue de rouge, vue de dos, le masque relevé sur la tête, la main droite repliée sur la hanche, s'appuie de la main gauche sur la massue d'Hercule.

Érato est assise. Auprès d'elle sont placés des instruments de musique.

Au deuxième plan, Mercure apparaît, amenant les compositeurs célèbres : Meyerbeer, Rossini, Hérold, Auber, Boïeldieu, Méhul ; plus bas, apparaissent à mi-corps, Gluck, Beethoven, Mozart, Rameau, Haydn, Lulli.

Au-dessous d'Apollon, aux bords de l'Hippocrène, une nymphe est couchée. Près d'elle sont quatre enfants ailés. Celui de gauche étreint un cygne, le cygne de Mantoue. Celui du milieu remplit une coupe de l'eau de la source sacrée. A droite, l'un tresse des couronnes de laurier, l'autre vient de déposer un flambeau.

A droite, deux femmes tiennent les rênes des chevaux d'Apollon. Calliope s'appuie sur l'épaule de Thalie. Terpsichore, vue de dos, vêtue d'une robe verte, chaussée de brodequins blancs, contemple, comme elles, le groupe central. Euterpe, la double flûte à la main, montre Apollon à Polymnie qui se tient debout, pensive, la main gauche sur la tempe. Uranie est assise à terre. Dans l'angle du tableau, à peine visibles derrière les reliefs des corniches, apparaissent trois têtes pensives. On reconnaît le portrait du peintre, de son frère M. Ambroise Baudry et de M. Charles Garnier.

Côté ouest. Une voussure.

Les Poëtes. — Toile marouflée. — H. 4^{m},10. — L. 9^{m},60. — Par M. Paul Baudry.

Vingt-cinq figures.

Au centre, sur les marches d'un temple dorique en construction, apparaît de face Homère, tenant de la main droite le recueil de ses chants divins. Derrière lui la Poésie élève sa lyre d'un geste triomphal.

A droite, Polygnote, vêtu d'une chlamyde verte, tenant la palette d'une main et les pinceaux de l'autre, représente la Peinture. Auprès de lui, la Poésie est personnifiée par Platon, drapé de rouge ; la Navigation par Jason. Un athlète nu, retenant un cheval vainqueur, rappelle les jeux du cirque.

Plus loin, à droite, Orphée, la tête flammée, tend sa lyre où se repose une colombe ; une autre colombe va l'y rejoindre.

A l'extrémité, une famille des premiers âges est réunie autour du foyer formé de branches sèches déposées sur le sol. L'aïeul accroupi attise le feu ; auprès de la mère, se pressent deux enfants ; le père la contemple. Un autre homme tend un arc.

A gauche, vers le centre, Achille lève le glaive de la main droite et tient la lance de l'autre main. Derrière lui, vu de dos, un vainqueur des jeux néméens s'éloigne, emportant le trépied agonal. Pindare, la lyre à la main, est auprès de Polyclète tenant de la main droite le marteau du sculpteur et une statuette de Minerve de la main gauche. Plus loin sont Amphion et Hésiode, la tête flammée, la lyre à la main.

Vers l'angle de la toile un architecte, vu de dos,

tient l'équerre de la main gauche. Un vieillard mesure un bloc de marbre, deux laboureurs conduisent leurs bœufs, près du joug placé à terre un mineur se repose, le pic à la main.

Côté nord. Cinq voussures.

Orphée et Eurydice. — Toile d'angle marouflée. — H. 3m,90. — L. à la base, 4m,35. — L. au sommet, 1m,50. — Par M. Paul Baudry.

Trois figures.

A gauche, Orphée, sa lyre brisée à ses pieds, le genou droit à terre, étend les bras en implorant Mercure.

A droite, Eurydice, que la vie qui commençait à renaître abandonne déjà, semble s'évanouir et va tomber en arrière, soutenue du bras droit par Mercure qui, le caducée dans la main gauche, rappelle à Orphée l'arrêt de Pluton.

Cerbère hurle à l'entrée des enfers. Au fond, on aperçoit Ixion sur sa roue, des ombres drapées dans leur linceul, la barque de Caron.

Orphée et les Ménades. — Toile marouflée. — H. 3m,90. — L. 4m,35. — Par M. Paul Baudry.

Onze figures.

Orphée mort est étendu à terre; sa lyre est brisée. A gauche, une ménade lui appuie la main droite sur la face et va le frapper de la faucille qu'elle tient de la main gauche. Une autre ménade, vue de dos, danse en recourbant le thyrse; une troisième joue du tambour de basque.

A droite, une ménade, brandissant le poignard de la main gauche, tire violemment une corde nouée au coude

du bras gauche d'Orphée. Une autre entraîne le corps par un lambeau de draperie. Une ménade, vue de dos, la tête renversée, joue du tambour de basque, une quatrième accourt, menaçante, les bras élevés au-dessus de sa tête.

Au fond, dansent deux nymphes chasseresses; une autre, l'arc à la main, poursuit un cerf. Deux biches fuient dans le lointain.

Le Jugement de Pâris. — Toile marouflée. — H. 3m,90. — L. 4m,35. — Par M. Paul Baudry.

Sept figures.

A gauche, Pâris, assis, le menton appuyé sur la main gauche, tenant la pomme de la main droite, contemple les déesses.

Derrière lui se tient Mercure, regardant aussi les trois rivales. Aux pieds du berger Pâris est couché un chien levrier.

A droite, les trois déesses :

Vénus, au centre, retient de la main gauche l'Amour qui, vu de dos, achève de la dévoiler. Au-dessus de Vénus, une divinité ailée, tenant de la main gauche une palme, va placer de la main droite une couronne sur la tête de la déesse.

Pallas reprend ses vêtements; Junon, vue de dos, étend la main gauche vers Pâris avec un geste de menace; le paon est auprès d'elle.

Fond de paysage.

Jupiter et les Corybantes. — Toile marouflée. — H. 3m,90. — L. 4m,35. — Par M. Paul Baudry.

Neuf figures.

A gauche, une nymphe accroupie tient Jupiter enfant dans ses bras. Une nymphe assise, tenant un tambour de basque, contemple le jeune dieu, dont le berceau vide est au milieu du tableau.

Un corybante, vu de dos, se dresse sur un pied, faisant retentir les cymbales; près de lui, la chèvre Amalthée.

A droite, un corybante, armé d'une cuirasse, frappe le tambour.

Quatre corybantes, armés de boucliers et de glaives, dansent la pyrrhique.

Marsyas. — Toile d'angle marouflée. — H. $3^{m},90$. — L. à la base, $4^{m},35$. — L. au sommet, $1^{m},50$. — Par M. Paul BAUDRY.

Cinq figures.

Marsyas, sa flûte brisée à ses pieds, est déjà lié à l'arbre. A sa droite, un des Scythes, juge du combat, resserre ses liens de la main gauche, et tient le couteau de l'autre main. De l'autre côté, au premier plan, un Scythe accroupi, vu de dos aiguise son couteau.

A gauche, Apollon debout, de profil, le bras gauche appuyé sur sa lyre, tend vers Marsyas la main droite avec un geste de menace.

Un génie couronne Apollon.

Côté sud. Cinq voussures.

Saül et David. — Toile d'angle marouflée. — H. $3^{m},90$. — L. à la base, $4^{m},35$. — L. au sommet, $1^{m},50$. — Par M. Paul BAUDRY.

Cinq figures.

Saül, à demi couché dans sa tente, est soutenu d'un côté par une femme vue de dos (Michol), de l'autre par un jeune homme (Jonathas) tendant la main gauche vers David, qui, au dehors, à l'entrée de la tente, joue de la harpe.

Au pied du lit de Saül sont déposées ses armes.

Au fond, on aperçoit un camp. Un soldat est debout, la main appuyée sur son bouclier. Derrière les tentes, des palmiers.

Le Rêve de sainte Cécile. — Toile marouflée. — H. 3m,90. — L. 4m,35. — Par Paul BAUDRY.

Sept figures.

A droite est couchée sainte Cécile, vêtue d'une robe de brocart. A terre, devant le lit, divers instruments de musique, un triangle, un organon, deux violes, un tambour de basque.

A gauche, trois anges ailés, debout, tournés vers la sainte, chantent en lisant l'hymne sacrée. Le premier ange a le bras gauche passé sur l'épaule de l'ange du milieu, qui bat la mesure de la main gauche, et tient de l'autre main le rouleau de musique que le troisième ange tient de la main gauche.

Sur des nuages trois anges jouent de la viole.

Au fond, derrière une balustrade, apparaît le ciel étoilé.

Les Bergers. — Toile marouflée. — H. 3m,90. — L. 4m,35. — Par M. Paul BAUDRY.

Neuf personnages.

Un berger, assis au pied d'un arbre, joue de la flûte

de Pan. A droite, un berger l'écoute, debout, accoudé contre l'arbre. Une femme accroupie, vue de dos, trait une brebis; près d'elle, à terre, un chevreau, les pieds liés, est étendu sur le sol. C'est le prix destiné au vainqueur.

A gauche, quatre bergers écoutent. L'un, debout, tenant de la main gauche sa flûte appuyée sur la hanche; l'autre, assis, de profil; le troisième, de face, derrière celui-ci; le dernier assis à terre au premier plan, le genou droit replié dans ses mains jointes.

Au fond, à gauche, un berger joue de la musette; un autre l'écoute.

L'Assaut. — Toile marouflée. — H. 3m,90. — L. 4m,35. — Par M. Paul Baudry.

Treize figures.

Un chef d'armée, au front sévère, s'avance à cheval.

A droite, plane une divinité ailée qui semble crier : en avant!

Trois guerriers, armés l'un d'une lance, l'autre d'une épée, le troisième du bouclier et du glaive, s'élancent au combat.

L'un d'eux, celui du milieu, est saisi et menacé par un ennemi. Deux guerriers ennemis sont couchés à terre.

A gauche, deux guerriers sonnent de la trompette. Un autre porte des insignes, une Victoire ailée. Un quatrième, à cheval, déploie un étendard.

Salomé. — Toile d'angle marouflée. — H. 3m,90. — L. à la base, 4m,35. — L. au sommet, 1m,50. — Par M. Paul Baudry.

Cinq figures.

Hérode est couché sur son lit, accoudé sur le bras gauche. Derrière lui, Hérodiade passe un plat d'argent à un serviteur et lui commande d'aller chercher la tête de saint Jean-Baptiste.

Au pied du lit, une esclave accroupie, drapée de jaune, joue de la guitare.

A gauche, Salomé danse, légèrement drapée d'une tunique transparente. Elle est vue de dos, la tête renversée à droite; ses mains agitent les crotales; elle se cambre, les deux pieds glissant à terre, à la façon des danseuses orientales.

Huit Muses. — Toile marouflée. — H. $3^{m},10$. — L. $1^{m},50$. — Par M. Paul Baudry.

Les huit figures sont peintes sur fond d'or.

Côté nord.

Melpomène. — Vêtue d'une tunique rouge et d'une draperie bleue, le masque tragique relevé sur la tête, elle tient le genou droit dans ses mains enlacées; la main droite tient le glaive.

Érato. — Elle est drapée de rose, sa main ramenée vers la poitrine semble vouloir cacher un papier.

Clio. — Vêtue d'une tunique rose et d'une draperie vert clair, elle tient la trompette héroïque; sur ses genoux, les tablettes de l'histoire.

Uranie. — Vêtue de bleu clair, elle contemple le ciel. Elle tient la baguette. Près d'elle la sphère armillaire.

Côté sud.

Euterpe. — Le genou droit dans la main droite, elle appuie la tête sur le bras gauche relevé, tenant la flûte double.

Calliope. — Elle est vêtue d'une tunique jaune et d'une draperie bleu clair. Le *scrinium* antique est à ses pieds. Elle tient le style dans la main droite et vient d'écrire sur une tablette le vers :

O passi graviora! dabit Deus his quoque finem[1].

Terpsichore. — Elle est vêtue de blanc, de la main droite elle rajuste sa sandale.

Thalie. — Le menton appuyé sur la main droite, le coude sur le genou gauche, elle tient le bâton recourbé, attribut des personnages comiques.

Aux extrémités de la partie centrale du grand foyer se trouvent deux arcs doubleaux, ornés d'une clef composée d'une tête et de divers ornements. Les têtes représentent :

Mercure.

Amphitrite. — Hauts-reliefs. — Plâtre. — H. 1 mètre. — Par M. CHABAUD (Louis-Félix).

Au-dessous de chacun des panneaux ovales placés au-dessus des portes, sont dix têtes ornementales représentant :

Déesses de l'antiquité. — Haut-relief. — Plâtre. — H. $0^m,60$. — Par M. CHABAUD (Louis-Félix).

1. Virgile.

Aux extrémités de la partie centrale du grand foyer sont placés deux grands salons octogones largement ouverts. Ils sont ornés de deux cheminées monumentales en marbre de couleur, qui supportent des cariatides, reproduites en galvanoplastie par MM. CHRISTOFLE et Cie.

Côté ouest :

Cariatides de la cheminée. — Statues. — Plâtre. — H. 2 mètres. — L. du socle : $0^m,40$. — Par M. CORDIER (Charles).

Figure de gauche : Elle est posée sur la jambe droite, la gauche fléchie. La main droite fait résonner une lyre tenue de la main gauche.

Figure de droite : La jambe droite est croisée devant la gauche. La main droite, ramenée à gauche, tient un crayon ; la main gauche, baissée, tient un manuscrit.

Côté est :

Cariatides de la cheminée. — Statues. — Plâtre. — H. 2 mètres. — L. du socle : $0^m,40$. — Par M. CARRIER-BELLEUSE (Albert-Ernest).

Figure de gauche : Elle est posée sur la jambe droite, la gauche fléchie. Le bras gauche est ramené sur la poitrine ; le bras droit relevé tient un masque comique.

Figure de droite : Elle est posée sur la jambe gauche, la droite fléchie ; la main droite frappe un tambour de basque, tenu de la main gauche à la hauteur de la hanche.

Ces quatre cariatides sont drapées ; une jambe et les

bras sont nus, le corps est doré d'or vert, les draperies et les accessoires sont dorés d'or rouge.

Chacun des deux grands salons octogones est éclairé par quatre gaînes en marbre surmontées de bouquets de lumière, couronnant les têtes allégoriques en bronze. Les quatre types sont reproduits dans chaque salon.

Têtes des gaînes d'éclairage. — Bustes. — Bronze. — H. 0m,50. — Par M. CHABAUD (Louis-Félix).

Côté sud-est.

Le Gaz. — Un manomètre garni des contre-poids de sa cuve sert de coiffure; des conduites de gaz s'arrondissent en collier; un bec allumé forme la broche.

L'Huile. — La coiffure est formée d'une lampe antique dont les chaînettes retombent sur le cou; par devant deux branches d'olivier en sautoir, garnies de leurs fruits.

Côté nord-est.

La Bougie. — Le couronnement d'une ruche forme la coiffure, complétée par des bougies allumées.

La Lumière électrique. — La coiffure est formée d'une pile à auges; des fils électriques retombent en spirales sur les épaules et s'enroulent en bobines sur la poitrine. Au front l'étincelle électrique.

La partie supérieure des salons est décorée de peintures se composant de trois grands tympans et d'un plafond ovale.

SALON OUEST.

Plafond ovale.

La Glorification de l'Harmonie. — Toile marouflée. — H. 6 mètres. — L. 2 mètres. — Par M. Barrias (Félix-Joseph).

Sept figures.

Au centre, on aperçoit au loin Apollon sur son char, la lyre en main, conduisant les astres qui gravitent autour du soleil dont le disque enflammé apparaît derrière le dieu.

A droite, c'est Mercure, puis Vénus désignée par ses colombes et par un Amour qui tire de l'arc.

A gauche, Diane, l'arc en main, le croissant au front, personnifie la lune, satellite de la terre, qu'on voit à côté d'elle, représentée par Cybèle, accompagnée du Lion.

A l'extrémité, Mars, le plus éloigné du soleil, est accoudé, ainsi que les autres astres sur une sphère azurée.

Tympans.

Côté nord.

La Musique champêtre. — Toile marouflée. — H. 3 mètres. — L. 5 mètres. — Par M. Barrias (Félix-Joseph).

Huit figures.

Les moissonneurs ont interrompu leur travail ; c'est le repos de midi. Au centre, à l'ombre d'un hêtre, une jeune femme chante ; un berger vêtu de rouge, assis au pied de l'arbre, l'accompagne en jouant de la flûte ; à ses pieds un tambour de basque et une musette.

A gauche, un moissonneur est assis à terre. A ses côtés une femme se repose appuyée sur lui, les bras repliés sous la tête. Un autre moissonneur passe à celui-ci une coupe qu'il vient de remplir à une source.

A droite, une femme vêtue d'une tunique brune est étendue sur le dos, allaitant son enfant. Près d'elle un autre enfant, couché sur le gazon, souffle dans des pipeaux.

Côté ouest.

La Musique dramatique. — Toile marouflée. — H. 3 mètres. — L. 7 mètres. — Par M. BARRIAS (Félix-Joseph).

Treize figures.

Au centre, Orphée vêtu de rouge, assis sur le tombeau d'Eurydice, la *testudo* dans la main gauche, chante sa douleur.

Les nymphes, compagnes d'Eurydice, la pleurent et écoutent les chants désolés du poëte.

A droite, ce sont sept hamadriades ; l'une dont le corps suit la courbe gracieuse d'une branche d'arbre sur laquelle elle est couchée; une autre, le bras droit roidi contre elle, le poing fermé, s'appuie douloureusement sur une de ses compagnes.

A gauche, sur les bords d'un lac limpide, ce sont cinq naïades. L'une, vue de dos, de ses bras repliés en arrière se tord les cheveux avec désespoir; une autre écarte les roseaux pour mieux entendre Orphée; une troisième montre la tête hors de l'eau.

Côté est.

La Musique amoureuse. — Toile marouflée. — H.

3 mètres. — L. 5 mètres. — Par M. Barrias (Félix-Joseph).

Huit figures.

Au centre, sur une terrasse de marbre blanc, une jeune femme est couchée, mollement accoudée sur une esclave noire, étendue auprès d'elle. Elle écoute un chanteur, qui, devant elle, le genou droit à terre, la mandore dans la main gauche, appuie l'autre main sur son cœur.

A droite, trois jeunes gens accompagnent le chanteur. L'un, à genoux, joue du luth, les deux autres font résonner le théorbe et la double flûte.

A gauche, une femme demi-nue a le bras gauche appuyé sur l'épaule d'un jeune homme qui lui parle amoureusement à l'oreille.

SALON EST.

Plafond ovale.

Le Zodiaque. Toile marouflée. — H. 6 mètres. — L. 2 mètres. — Par M. Delaunay (Jules-Élie).

Cinq figures.

Le Zodiaque traverse la composition. Au-dessus du signe du Lion, seul visible, se tient un génie ailé, élevant de sa main gauche le laurier de Virgile.

A droite, deux génies tiennent des palmes et des couronnes de laurier.

A gauche, un génie ailé sonne de la trompette.

Au-dessus, la Muse de l'histoire, drapée de rouge, inscrit sur une tablette les noms des compositeurs célèbres.

Tympans.

Côté nord.

Orphée et Eurydice. — Toile marouflée. — H. 3 mè-

tres. — L. 5 mètres. — Par M. DELAUNAY (Jules-Élie).

Trois figures.

Le peintre a voulu personnifier la Mélodie. Au centre, Eurydice âple encore, drapée de bleu clair, la tête couronnée d'asphodèles, suit Orphée, drapé de noir, qui la guide de la main droite, tenant sa lyre de l'autre main.

Orphée ne s'est pas encore retourné. A gauche, Mercure, le caducée en main, le suit et semble observer s'il tiendra sa promesse.

Au fond, on voit poindre l'aurore. A droite, un corbeau expirant, étendu à terre, semble indiquer les limites de l'empire de la mort.

Côté est.

Apollon recevant la lyre. — Toile marouflée. — H. 3 mètres. — L. 5 mètres. — Par M. DELAUNAY (Jules-Élie).

Neuf figures.

Sur le sommet du Parnasse ombragé de lauriers, Apollon est porté sur un nuage.

A sa droite, un génie ailé (la Musique) lui apporte la lyre.

Une femme nue, personnifiant à la fois le Printemps et la Mélodie, lui offre des fleurs.

Auprès d'elle, Uranie, drapée de bleu, tient un rouleau dans la main et personnifie l'Harmonie soutenant la Mélodie.

Un jeune homme, le chalumeau dans la main gauche, se penche et boit l'eau de l'Hippocrène. C'est tout à la

fois le poëte et le musicien s'abreuvant aux sources du Parnasse.

A gauche, l'Amour présente à Apollon une couronne que lui offrent les Trois Grâces nues.

Côté sud.

Amphion. — Toile marouflée. — H. 3 mètres. — L. 5 mètres. — Par M. Delaunay (Jules-Élie).

Six figures.

A gauche, Amphion personnifiant le charme de la Musique, chante.

A sa voix des génies ailés construisent les murs et les temples de Thèbes ; déjà sont posés les chapiteaux des colonnes.

Cinq génies, dans des attitudes diverses, occupent toute la partie droite de la composition ; le dernier, dans le bas, tient une truelle.

Derrière les deux salons que nous venons de décrire, se trouvent encore deux autres salons plus petits, où de grandes glaces, placées sur les parois qui font face au foyer, réfléchissent à perte de vue les lumières et les lignes de l'ensemble.

Les plafonds de ces petits salons sont aussi ornés de peintures.

PETITS SALONS DU GRAND FOYER.

Deux plafonds.

Salon ouest.

Les instruments à cordes. — Toile marouflée. — H. 1m,50. — L. 4 mètres. — Par M. Clairin. (Georges-Jules-Victor).

Quatre figures.

Un génie, aux longues ailes bleues, joue de la mandore vénitienne. Derrière lui, l'écoutant, apparaissent deux autres génies.

A gauche, un quatrième joue du violon.

Salon est.

Instruments à vent — percussions. — H. 1m50. — L. 4 mètres. — Par M. Clairin (Georges-Jules-Victor).

Trois figures.

Un génie ailé sonne de la trompette. Un autre agite de la main gauche le tambour de basque et de la droite les castagnettes.

Une troisième figure, en silhouette, sonne de la trompe recourbée.

La partie centrale du grand foyer est éclairée par deux rangs de cinq lustres fondus par M. Lecoq (Gustave).

La sculpture ornementale est de M. Darvant (Alfred).

LOGGIA.

La *loggia* ou galerie ouverte, s'étend sur toute la longueur des salons octogones. Les sept grandes portes qui y donnent accès sont ornées de colonnes de marbre et couronnées par un cartouche et deux enfants :

Enfants. — Statues. — Pierre. — H. 1m50. — Par M. Gumery (Charles-Alphonse).

Deux enfants ailés, nus, assis chacun d'un côté du cartouche, le soutiennent des deux mains; une jambe est étendue, l'autre repliée. D'un côté, un masque tragique; de l'autre côté, un masque comique.

Le même motif est reproduit aux grandes portes des extrémités des façades latérales et des pavillons.

Le plafond de la *loggia* est formé de plates-bandes de diverses nuances, contenant des médaillons de 2 mètres 20 de diamètre, en mosaïque d'émaux, qui représentent des masques antiques, au milieu de divers attributs. Les cinq médaillons de la partie centrale ont été exécutés par M. Salviati, les deux autres par M. Facchina.

COULOIRS DE LA SALLE.

Ces couloirs, dallés en mosaïque vénitienne, de dessins plus ou moins riches, selon les étages, sont ornés de gaînes en marbre, destinées à porter des bustes.

Cette partie de la décoration n'a pu encore être achevée.

Il existe dix gaînes à l'étage de l'orchestre, vingt-deux à l'étage des premières loges, dix à l'étage des deuxièmes loges.

Quelques-unes seulement sont ornées de bustes; sur les autres, on a placé des vases provenant de la manufacture de Sèvres.

Étage de l'orchestre :

Habeneck. — Buste. — Terre cuite. — H. 0m,70. — Par M. Chardigny (Pierre-Joseph).

Lesueur. — Buste. — Plâtre. — H. 0m,85. — Par M. Auvray (Louis).

Niedermeyer. — Buste. — Bronze. — H. 0m,70. — Par M. Denécheau (Séraphin).

Scribe. — Buste. — Marbre. — H. 0m,75. — Par mademoiselle Dubois-Davesnes (Fanny-Marguerite).

Meyerbeer. — Buste. — Plâtre. — H. $0^m,75$. — Par M. DE SAINT-VIDAL (Francis).

Étage des premières loges :

Rossini. — Buste. — Plâtre. — H. $0^m,65$. — Par DANTAN.

Duport. — Buste. — Bronze. — H. $0^m,65$. — Par M. PETIT (Jean) 1855.

Théophile Gautier. — Buste. — Marbre. — H. $0^m,70$. — Par M. MÉGRET (Louis-Nicolas-Adolphe).

Beethoven. — Buste. — Plâtre. — H. $0^m,75$. — Par M. DE SAINT-VIDAL (Francis).

Au même étage sont encore placés :

Deux bustes de femme. — Marbre. — H. $0^m,45$. — Par M. DIEBOLT (Georges).

Ces deux bustes, donnés par l'auteur à l'Opéra, étaient placés sur une des cheminées du foyer de l'ancienne salle; ils ont pu être sauvés au moment de l'incendie.

SALLE.

L'architecte du nouvel Opéra, ainsi que nous l'avons déjà indiqué, a adopté, en principe, le même parti que LOUIS pour la salle de la rue Richelieu, dont les dispositions avaient été conservées dans la salle de la rue Lepeletier.

Les colonnes qui soutiennent la partie supérieure de la salle sont en échaillon poli, doré en divers points. Les bases des fûts sont ornées de sculptures qui ont été

modelées par M. Murgey, à l'exception du masque central, œuvre de M. Chabaud (Louis-Félix).

Ces huit têtes, hautes de $0^{m}45$, représentent la *Peinture*, la *Sculpture*, la *Musique*, l'*Architecture*, le *Commerce*, l'*Industrie*, l'*Agriculture* et un *faune*.

AVANT-SCÈNE.

Les pilastres des loges d'avant-scène sont en pierre jaune d'Échaillon. Devant ces pilastres, et dans toute la hauteur des premières et deuxièmes loges, le motif principal est formé de cariatides soutenant un couronnement doré, représentant des enfants.

Côté est.

Deux cariatides. — Statues. — H. $2^{m},90$. — Par M. Le Père (Alfred-Édouard).

Figure du côté gauche.

La main droite baissée tient une palme et une branche de rosier. La main gauche levée tient un manuscrit.

Figure du côté droit.

La main droite levée tient une couronne de fleurs. La main gauche baissée tient un tambour de basque.

Côté ouest.

Deux cariatides. — Statues. — H. $2^{m},90$. — Par M. Crauk (Gustave-Adolphe-Désiré).

Figure du côté gauche.

La main droite, relevée à la hanche, tient une couronne; la main gauche baissée tient une palme.

Figure du côté droit.

La main gauche tient une couronne; la main droite baissée tient une palme.

Demi-nues, ces cariatides sont posées sur une gaîne de marbre brocatelle. Le corps est de bronze ; les draperies sont de marbre vert de Suède.

Enfants du couronnement. — Statues. — H. 1 mètre. — Plâtre. — Par M. DUCHOISEUIL.

Deux enfants dorés soutiennent un cartouche.

L'arc doubleau de l'avant-scène présente, au centre, une inscription tenue par des enfants ailés, volant.

Deux enfants. — Hauts-reliefs. — H. 1 mètre 75. — Par M. CHABAUD (Louis-Félix).

Ces figures d'enfants sont dorées.

L'inscription est celle-ci :

MUSÆ STAT HONOS ET GRATIA VIVAX.

Dans les compartiments de gauche sont deux têtes :

Vénus,

Diane. — Hauts-reliefs. — H. 0^m,80. — Par M. CHABAUD (Louis-Félix).

A la retombée de l'arc doubleau, couronnant l'entablement.

A l'est :

Côté gauche.

L'Épopée. — Haut-relief. — H. 0^m,80. — Par M. CHABAUD (Louis-Félix).

Elle est coiffée d'un casque sarrasin.

Côté droit.

La Féerie. — Haut-relief. — H. 0^m,80. — Par M. CHABAUD (Louis-Félix).

Elle est coiffée d'un voile que relève sa baguette fée-

rique et que surmonte une couronne au milieu de laquelle brille une flamme.

A l'ouest :

Côté gauche.

L'Histoire. — Haut-relief. — H. $0^m,80$. — Par M. CHABAUD (Louis-Félix).

Une plume passée en travers relève son voile.

Côté droit.

La Fable. — Haut-relief. — H. $0^m,80$. — Par M. CHABAUD (Louis-Félix).

Elle est coiffée d'un masque relevé sur la tête.

Ces quatre Têtes sont argentées ; leurs accessoires sont dorés.

PLAFOND.

Au-dessous de l'entablement, chacun des quatre grands tympans de la salle est orné de deux Renommées dorées, les ailes étendues. Entre elles est placé un cartouche; une riche guirlande passe derrière les deux femmes, et pend en plein relief au milieu et de chaque côté.

Tympan nord-ouest.

Renommées. — Hauts-reliefs. — Plâtre. — H. 4 mètres. — Par M. HIOLLE (Ernest-Eugène).

Figure de droite.

Demi-nue, la tête tournée à gauche. De la main gauche, elle tient une trompette; de la main droite, la marotte de la Folie.

Figure de gauche.

Presque nue, la tête tournée à gauche. De la main

droite, elle tient une trompette ; de la main gauche, un tambour de basque.

Sur le cartouche est écrit : **ΟΡΚΗΣΤΙΚΗ.**

Tympans nord-est.

Renommées. — Hauts-reliefs. — Plâtre. — H. 4 mètres. — Par M. BARTHÉLEMY (Raymond).

Figure de droite.

Demi-nue, la tête tournée à droite. De la main gauche, elle tient une trompette ; de la main droite, un style et un rouleau sur lequel on lit : *Sophocle, Eschyle.*

Figure de gauche.

Demi-nue, la tête tournée à gauche ; une étoile au front. De la main droite, elle tient une trompette ; de la main gauche, une lyre.

Sur le cartouche est écrit : **ΠΟΙΗΣΙΣ.**

Tympan sud-est.

Renommées. — Hauts-reliefs. — Plâtre. — H. 4 mètres. — Par M. MERCIÉ (Michel-Louis-Victor).

Figure de droite.

Presque nue, la tête tournée à droite. De la main gauche, elle tient une trompette ; de la main droite, le marteau et le ciseau.

Figure de gauche.

Presque nue, la tête tournée à gauche. De la main droite, elle tient une trompette ; de la main gauche, une palette et des pinceaux.

Sur le cartouche est écrit : **ΣΚΗΝΟΤΡΑΦΙΑ.**

Tympan sud-ouest.

Renommées.— Hauts-reliefs.— Plâtre.— H. 4 mètres. — Par M. SAMSON (Justin-Chrysostome).

Figure de droite.

Demi-nue, la tête tournée à droite. De la main gauche, elle tient une trompette; de la main droite, une flûte de Pan.

Figure de gauche.

Demi-nue, la tête tournée à gauche. De la main droite, elle tient une trompette; de la main gauche, un triangle.

Sur le cartouche est écrit : ΜΟΥΣΙΚΗ.

L'entablement soutient un couronnement composé de douze œils-de-bœuf ornés de grilles en forme de lyre, et de douze panneaux à jour également grillés. Les œils-de-bœuf sont surmontés de Têtes modelées par MM. WALTER et BOURGEOIS, et représentant :

Iris,	*Pandore,*	*Daphné,*
Amphitrite,	*Psyché,*	*Clytie,*
Hébé,	*Thétis,*	*Galatée,*
Flore,	*Pomone,*	*Aréthuse.*

Hauts-reliefs. — Plâtre. — H. $0^{m},60$. — Par MM. WALTER (Joseph-Adolphe-Alexandre), et BOURGEOIS (Henri-Maximilien).

Au-dessus de ce couronnement, la coupole se compose d'une large voussure formée de vingt-quatre panneaux de cuivre, sur lesquels est peint le plafond de la salle.

Les Muses et les Heures du jour et de la nuit. — Peinture sur cuivre. Ce plafond est formé par une zone circulaire entourant la cage du lustre ; la circonférence extérieure de cette zone est de $53^{m},60$; la circonférence intérieure mesure $18^{m},80$ de développement et sa largeur est de $5^{m},60$. — Par M. LENEPVEU (Jules-Eugène).

Soixante-trois figures.

Dans l'axe de l'ouverture de la scène, au milieu d'une vive clarté qui détermine les lumières et les ombres de toute la composition, apparaissent au loin les chevaux qui guident le char du Soleil. On aperçoit l'extrémité du timon.

Entre les deux chevaux de gauche, un génie ailé tient une lyre ; au-devant des chevaux, un autre s'élance, une palme dans la main gauche, un flambeau dans la main droite.

Plus haut, l'Aurore demi-nue, drapée de rose, écarte des voiles roses dans les replis desquels se jouent six génies aux ailes bleues, groupés deux à sa droite, quatre à sa gauche.

A gauche, cinq femmes s'élèvent dans l'air en se donnant la main. La plus haut placée, très cambrée, vue de dos, la tête renversée, répand des fleurs ; elle est drapée de rose. Celle du milieu est drapée de bleu.

De chaque côté du char du Soleil, sur un plan plus rapproché, sont groupées les Muses.

A droite, sur un nuage sombre, Clio, vêtue d'une draperie bleu foncé, tient d'une main la trompette, de l'autre les tablettes de l'histoire. Uranie, vêtue de bleu céleste, tient un compas et mesure une sphère. Thalie tient, de la main gauche, le masque comique, et, de la

main droite, les verges de la satire. Euterpe, assise sur un nuage, joue de la flûte. Erato, drapée de rose, s'élance dans l'espace, une lyre dans la main gauche; un Amour, la tenant embrassée de la main droite, laisse tomber des fleurs sur la lyre. Erato donne la main à Terpsichore qui, dans une attitude de danse, fait voler autour d'elle un voile transparent.

A gauche du char du Soleil, sur des nuages sombres, est assise Polymnie, couronnée de lauriers. A côté d'elle, dans l'ombre, se tient Melpomène, vêtue d'une tunique rouge; une draperie bleu foncé, agitée par le vent, au-dessus de sa tête; un sceptre dans la main gauche, un poignard dans la main droite, elle regarde fixement devant elle; à ses pieds, dans une chaudière, des substances magiques s'enflamment et éclairent d'une lueur sinistre cette partie de la composition. Deux hiboux se tiennent auprès de la chaudière.

Au-dessus, dans le ciel lumineux, Calliope, vêtue de blanc, sonne d'une trompette qu'elle tient de la main gauche, et tient une couronne de la main droite.

Plus à gauche, dans le haut, deux génies aux ailes bleues transparentes se jouent et tiennent la marotte de la Folie, l'un de la main droite, l'autre de la main gauche.

Au-dessous, trois enfants ailés s'enlèvent, enlacés, au milieu d'une draperie rouge; l'un, de la main gauche, tient le thyrse sur l'épaule, et, de la droite, élève une coupe de cristal qu'un autre génie emplit de vin, de la main gauche, pendant que sa droite laisse échapper deux dés. L'enfant du milieu tient, de la main droite, le double masque tragique et comique, et, de l'autre main, saisit la taille du premier enfant.

Au bord de cadre, deux oiseaux passent, les ailes déployées. Un Amour, l'arc tendu, prêt à lancer la flèche, vise l'un d'eux.

Du côté opposé à l'ouverture de la scène, sont réunies les douze heures de la nuit. Trois femmes groupées, personnifiant l'orchestre, jouent de divers instruments. L'une, vêtue de bleu, la tête couverte d'un casque dont une chimère ailée orne le cimier, tient la trompette de la main droite, et semble sonner la charge, pendant que sa main gauche fait retentir les timbales.

Une autre, drapée de jaune, le front ceint de pampres, tient, de la main gauche, le tambour de basque, de l'autre un chapeau chinois.

A sa gauche, une femme demi-nue, drapée de rouge, tient une harpe antique dont le corps représente le sphynx égyptien. Un Amour l'embrasse au front; un autre, en se jouant, fait vibrer une des cordes de la harpe. Deux Amours jouent, l'un des cymbales, l'autre du cor de chasse.

Au-dessus de ce groupe, neuf femmes enlacées l'encadrent dans une courbe harmonieuse. La première, à droite, et la plus rapprochée, fait vibrer les cordes de la harpe égyptienne ; les autres s'enlèvent et s'éloignent progressivement, dans une ronde fantastique ; l'une des dernières se renverse en arrière, en se tordant les cheveux d'un geste désespéré.

Très loin, un cerf s'élance ; deux chasseurs, à peine visibles, le poursuivent.

Du côté droit de la salle, entre ces groupes et les Muses, Vénus, nue, est mollement couchée sur des nuages. Ses colombes sont à ses pieds. Un Amour lui pré-

sente un miroir ; un autre, sur les genoux duquel elle s'est accoudée, lui ceint le front d'une branche fleurie de myrte. A sa gauche, six Amours jouent de la flûte, de la mandoline, du violon, du triangle, de la double flûte et de la guitare.

Derrière Vénus, flotte une draperie de pourpre.

A sa droite, un enfant se joue dans l'air, portant sur la tête une corbeille ronde, pleine de fleurs. Au-dessous de la corbeille, se jouent deux Amours.

Au-dessous, trois enfants. L'un offre, de la main droite, un coffret précieux, et de l'autre, un collier de perles à Vénus. Un autre présente un diadème à la déesse. Le troisième ne montre que sa tête.

Plus à gauche, se retrouve le groupe des Muses que nous avons déjà décrit en commençant.

Le grand lustre central, de trois cent quarante lumières, modelé par M. Corboz, a été fondu et ciselé par MM. Lacarrière, Delatour et Cie.

Les voussures des quatrièmes loges ont été peintes par MM. Rubé et Chaperon ; les trophées dont elles sont ornées ont été composés par M. Poinsot.

Les ornements des balcons et du plafond de la salle ont été exécutés par M. Corboz.

GLACIER.

SALONS.

La partie du bâtiment réservée aux salons du glacier est actuellement inachevée.

Elle doit se composer d'un grand salon circulaire,

formant le premier étage du pavillon est : d'une grande salle dans l'axe de ce salon, et d'une galerie qui vient rejoindre les salons placés à l'extrémité du grand foyer.

Le salon circulaire devait être décoré de huit panneaux exécutés en tapisserie des Gobelins. Ces panneaux sont achevés.

Huit panneaux. — H. 3 mètres. — L. 1 mètre. — Par M. Mazerolle, Alexis-Joseph.

Les huit panneaux ont un fond bleu.

Premier panneau :

Le Vin. — Une femme demi-nue, drapée dans un manteau de pourpre, la tête tournée à droite, pressure de la main droite une grappe de raisin, dans une coquille qu'elle tient de l'autre main.

Cette figure est encadrée par des ceps de vigne; à terre est une amphore.

La tapisserie est signée : Flament (Denis-Édouard), Gobelins, 1873.

Deuxième panneau :

Les Fruits. — Une femme, de profil, la tête tournée à droite, cueille une orange de la main gauche. La main droite soutient un panier rempli d'oranges.

La figure est encadrée par les rameaux d'un oranger; des oiseaux se jouent au milieu des branches.

Artiste tapissier : M. Marie (E.), 1873.

Troisième panneau :

La Chasse. — Une femme demi-nue, de profil, chaussée de brodequins, vêtue d'une draperie orange, la tête

tournée à gauche, tient, de la main gauche levée, un faisan; la droite, placée derrière le dos, tient un arc. A terre est un carquois.

Artiste tapissier : M. GRELICHE (A.), 1873.

Quatrième panneau :

La Pêche.— Une femme à demi vêtue d'une draperie vert clair, vue de dos, la tête coiffée de coquillages, soulève, de la main gauche, un filet. Elle tient, de la main droite, un panier plein de poissons.

Artiste tapissier : M. MALOISEL (E.), 1873.

Cinquième panneau :

La Pâtisserie. — Une femme, vêtue de blanc, vue de face, les bras nus, coiffée du béret de toile du pâtissier, tient des deux mains un plateau garni de pâtisseries.

Autour d'elle, au milieu des épis et des fleurs des champs, voltigent des oiseaux.

Artiste tapissier : M. COLLIN (Florent-Jacques), 1874.

Sixième panneau :

Les Glaces. — Une femme, vue de face, à demi vêtue d'une tunique bleu clair, tient, de la main droite baissée, le seau à la glace, dans lequel est une bouteille de champagne. De la main gauche, elle soutient un petit plateau garni de glaces.

Artiste tapissier : M. DURUY (Camille), 1874.

Septième panneau :

Le Thé. — Une Chinoise, vêtue d'une jupe rose bro-

dée et d'une tunique blanche à fleurs bleues, vue de profil, la tête tournée à droite, tient une boîte à thé, et en fait tomber les feuilles dans une théière.

La figure est entourée par des rameaux de l'arbre à thé, dans lesquels se jouent des oiseaux.

Artiste tapissier : M. HUPÉ (Antoine-Ernest), 1874.

Huitième panneau :

Le Café. — Une femme turque, vêtue de violet rouge doublé de jaune, est vue de face. La main droite levée tient une cafetière de cuivre émaillé ; la main gauche tient un plateau de cuivre, sur lequel est une tasse à café.

La figure est encadrée par des rameaux d'un caféier en fleurs.

Artiste tapissier : M. MALOISEL (E.), 1874.

Ces huit panneaux doivent être ainsi accouplés :

Le Vin et *les Fruits, la Chasse* et *la Pêche, la Pâtisserie* et *les Glaces, le Thé* et *le Café.*

Le grand salon, donnant accès au salon circulaire, devait être orné de quatre peintures représentant des paysages. Trois de ces toiles sont exécutées.

Paysages du glacier. — H. $3^{m},75$. — L. $2^{m},70$.

Paysage. — Par M. BENOUVILLE (Jean-Achille).

Dans un vallon, une naïade, vue de dos, est assise au bord d'un lac.

Paysage. — Par M. HARPIGNIES (Henri).

De grands arbres sur la lisière d'un bois, à l'automne ; un ruisseau serpente au milieu du paysage, où l'on distingue un berger et des moutons de très-petite dimension.

Paysage. — Par M. THOMAS (Félix).

Au fond, d'un côté un temple antique, de l'autre une

montagne. Sur le premier plan, un lac entouré de grands arbres. Un bateau est au bord du lac. A gauche, près d'un hermès, quatre nymphes, les unes vêtues, les autres demi-nues, sont groupées à l'ombre ; près d'elles un chien. A droite, une nymphe danse en jouant du tambour de basque.

La galerie du glacier est ornée de douze panneaux représentant *les mois*.

Dans chacun de ces panneaux, au milieu d'attributs divers, un médaillon portant un signe du zodiaque est surmonté d'un cartouche dans lequel est inscrit le nom du mois. Le tout est soutenu par un motif de décoration dans le style italien, devant lequel sont groupées des figures de grandeur naturelle, dont les attributs allégoriques se rapportent au mois qu'elles représentent.

Côté gauche, en entrant par le grand foyer.

Janvier. — Toile marouflée. — H. $4^{m},13$. — L. $1^{m},75$. — Par M. Clairin (Georges-Victor).

Cinq figures.

L'année qui commence apparaît, une étoile argentée au front, écartant ses voiles. Elle est vêtue d'une tunique d'un blanc de neige. A côté d'elle, un génie apporte une corne d'abondance, symbole des promesses de la nouvelle année.

Dans le haut, trois enfants se jouent au milieu des ornements et des branches de sapin couvertes de givre. L'un, au-dessus du cartouche, est tout jeune et personnifie le premier jour de l'an ; au-dessous de lui, un autre lance des boules de neige.

Février. — Toile marouflée.— H. $4^m,13$.— L. $1^m,75$. — Par M. Clairin (Georges-Jules-Victor).

Cinq figures.

Une femme vêtue d'un corsage rosé et d'une jupe vert d'eau se penche, et, de la main droite, verse du champagne dans une coupe que lui présente une petite esclave mauresque vue de dos; de la main gauche, elle soutient un plateau garni de fruits confits et de gâteaux.

En haut, trois enfants. Celui qui est au-dessus du cartouche tient ouvert un parapluie japonais; les deux autres, enveloppés de manteaux gris à capuchons, les jambes et les mains chaudement couvertes, personnifient la pluie et la neige.

Mars. — Toile marouflée. — H. $4^m,13$. — L, $1^m,75$. — Par M. Clairin (Georges-Jules-Victor).

Cinq figures.

Le carnaval est représenté par une femme masquée, vue de dos, vêtue d'un costume d'arlequine aux losanges lilas et bleu clair; de la main gauche, elle tient la marotte; de l'autre, elle agite le tambour de basque.

A droite, un jeune homme assis fait retentir les timbales.

En haut, trois enfants déguisés, l'un en polichinelle rouge tenant un mirliton, l'autre en pierrot, le troisième en paillasse bleu, jouent des cymbales.

Avril. — Toile marouflée. — H. $4^m,13$. — L. $1^m,75$. — Par M. Butin (Ulysse-Louis-Auguste).

Sept figures.

Une femme, vêtue d'une gaze transparente, se tient

droite, et des deux bras relevés, courbe au-dessus de sa tête une branche d'aubépine, sur laquelle se posent des hirondelles.

En bas, deux enfants assis ; celui de gauche embrasse une colombe ; celui de droite tient sur ses genoux un nid au milieu d'une touffe de fleurs.

En haut, trois enfants ailés poursuivent des tourterelles, un quatrième se tient accoudé sur le cartouche.

Au milieu des ornements sont placés des nids et des fleurs.

Mai. — Toile marouflée. — H. 4m,13. — L. 1m,75. — Par M. Clairin (Georges-Jules-Victor).

Huit figures.

Une nymphe blonde, aux ailes bleues, de profil, à peine vêtue d'une gaze transparente, se balance, la tête renversée, en se tenant à une guirlande de fleurs dont elle aspire les parfums.

Autour d'elle, des têtes d'enfants aux ailes de papillons se jouent dans l'espace.

En haut, deux enfants sans ailes, couronnés de fleurs des champs, le filet de gaze à la main, font la chasse aux papillons.

Au-dessus du cartouche, une tête d'enfant aux ailes de papillon.

Juin. — Toile marouflée. — H. 4m,13. — L. 1m,75. — Par M. Clairin (Georges-Jules-Victor).

Quatre figures.

Une femme aux cheveux noirs, demi-nue, assise, vêtue d'une jupe orange, tient sur ses genoux un grand

panier rempli de fruits, et de la main droite, prend une branche de cerisier que lui tend un enfant.

Un autre enfant cueille des fruits. Un troisième apparaît au-dessus du cartouche.

Au milieu des ornements s'enroulent des branches de fruits; des oiseaux becquètent les cerises.

Côté droit.

Juillet. — Toile marouflée. — H. 4^{m},13. — L. 1^{m},75. — Par M. THIRION (EUGÈNE-ROMAIN).

Cinq figures.

Une femme assise, demi-nue, est vêtue d'une jupe rose et d'une tunique paille que relève entre les seins un collier de pierres précieuses. Elle tient sur ses genoux un plateau garni de fruits. Près d'elle, un enfant ailé, une baguette à la main, s'approche et vient goûter aux fruits.

En haut, trois enfants ailés.

Au milieu des ornements s'enroulent des guirlandes de fruits et de fleurs.

Août. — Toile marouflée. — H. 4^{m},13. — L. 1^{m},75. — Par M. THIRION (EUGÈNE-ROMAIN).

Cinq figures.

Une femme, personnifiant la moisson, est assise de face, couronnée d'épis, vêtue d'une tunique blanche et d'une jupe bleue. Sa main droite relevée est appuyée sur une faucille; de la main gauche, elle tient une gerbe sur ses genoux.

Près d'elle, à gauche, un enfant ailé tient une gerbe sur l'épaule.

En haut, trois enfants : deux tiennent des fléaux et battent le grain, le troisième s'appuie sur le cartouche.

Au milieu des ornements sont placés des roseaux, des guirlandes de fleurs des champs.

Septembre. — Toile marouflée. — H. 4m,13. — L. 1m,75. — Par M. ESCALIER (Nicolas).

Deux figures.

Une chasseresse demi-nue, de profil, vêtue d'une peau de bête que retient une ceinture de gaze verte dont les bouts voltigent autour d'elle, tient l'épieu de la main droite, et de l'autre main élève un oliphant qu'elle fait retentir.

A ses côtés, un levrier la regarde, prêt à s'élancer ; en bas, des oiseaux s'enfuient en rasant le sol ; en haut, à gauche, un enfant aux ailes bleues se précipite vers la chasseresse ; à droite, deux chiens poursuivent des oiseaux aquatiques et un cerf qui s'enfuient.

Octobre. — Toile marouflée. — H. 4m,13. — L. 1m,75. — Par M. ESCALIER (Nicolas).

Cinq figures.

Une bacchante, vue de face, souriante, est à peine vêtue d'une tunique aux reflets dorés que retient une ceinture rose, et autour de laquelle s'enroule une écharpe noire constellée d'or.

Le bras gauche levé tient le thyrse paré de raisins mûrs. Le bras droit est passé derrière le socle qui soutient un buste de Silène en bronze, et devant lequel sont suspendus un tambourin, une flûte de Pan et des pipeaux champêtres.

En bas, à gauche, un jeune égipan fait retentir les cymbales. En haut, trois enfants ailés; celui de droite tient un cep garni de grappes; celui de gauche tend une coupe de cristal au troisième qui, en riant, penche une amphore ciselée.

Novembre. — Toile marouflée. — H. $4^{m},13$. — L. $1^{m},75$. — Par M. Duez (Ernest-Ange).

Cinq figures.

Une danseuse, vêtue de la courte jupe de tarlatane, du maillot rose et des chaussons de satin chair, se tient sur la pointe gauche, la jambe droite levée. Son front est voilé d'une écharpe violette semée d'or.

Un enfant ailé se joue dans les plis de l'écharpe qu'un autre, la tête en bas, vu de dos, tire à lui de la main gauche, pendant que de l'autre main il tient une torche allumée. En haut, deux enfants, l'un à droite, l'autre sur le cartouche, lancent des flèches.

Décembre. — Toile marouflée. — H. $4^{m},13$. — L. $1^{m},75$. — Par M. Duez (Ernest-Ange).

Sept figures.

A droite, la Neige personnifiée, assise de profil, les épaules nues, frissonnante, les lèvres bleues de froid, répand des flocons de neige de la main droite levée.

En bas, trois enfants; l'un, vu de dos, vêtu d'une draperie bleuâtre, tend les mains vers la neige qui tombe; près de lui se tient un corbeau. Les deux autres enfants lancent des boules de neige.

En haut, trois enfants : deux lancent des boules de neige; le troisième cherche à se mettre à l'abri.

Au milieu des ornements serpentent des branches de lierre couvertes de neige.

FOYERS.

FOYER DE LA DANSE.

Le foyer de la danse est situé derrière la scène. Il n'est pas ouvert au public; toutefois, d'après les usages de l'Opéra, les abonnés des trois jours de la semaine y sont admis.

Le foyer est orné, de chaque côté, de six colonnes cannelées en spirale. Les deux premières et les deux dernières, à droite et à gauche, sont accouplées. Du côté de la scène, le foyer est entièrement ouvert. Le fond est revêtu de glaces dans toute son étendue. A droite et à gauche, sont placés, dans un riche encadrement, quatre panneaux allégoriques. Les têtes qui surmontent ces panneaux ont été modelées par M. Chabaud. Elles représentent les traits de quatre danseuses de l'Opéra, Mlles Eugénie Fiocre, Léontine Beaugrand, Annette Mérante, et Blanche Montaubry.

Côté ouest.

La Danse guerrière. Toile marouflée. — H. 2m,90. — L. 1m,70. — Par M. Boulanger (Gustave-Rodolphe).

Trois figures.

Trois guerriers, vus de face, armés du bouclier et du glaive, la tête couverte d'un casque, dansent la pyrrhique. Le guerrier du milieu, chaussé de cothurnes, est

couvert d'une demi-cuirasse formée d'écailles d'or ; son casque est surmonté d'une chimère. La cuirasse de buffle du guerrier de gauche est ornée d'une tête de méduse.

La Danse champêtre. Toile marouflée. — H. 2^{m},90. — L. 1^{m},70. — Par M. BOULANGER (Gustave-Rodolphe).

Trois figures.

Trois femmes demi-nues dansent, formant une ronde gracieuse et tenant, au-dessus de leurs têtes, une guirlande de fleurs. La femme de gauche, vêtue d'une draperie bleue transparente, se cambre, la tête renversée ; elle tient élevée, de la main gauche, la guirlande que tient, de la main droite, la femme du milieu. Celle-ci, par un geste pudique, retient, de la main gauche, une draperie blanche. La danseuse de droite, à demi-nue, vue de profil, vêtue d'une draperie blanche, tient, de la main gauche, la guirlande de fleurs.

Au-dessus du premier de ces panneaux est inscrit, dans un médaillon, le nom de NOVERRE ; au-dessus du second, le nom de GARDEL, chorégraphes et maîtres de ballets de l'Opéra, à la fin du XVIIIe siècle.

Côté est.

La Danse bachique. Toile marouflée. — H. 2^{m},90. — L. 1^{m},70. — Par M. BOULANGER (Gustave-Rodolphe).

Trois figures.

Une bacchante demi-nue, le thyrse dans la main droite, laisse échapper la coupe et chancelle, la tête renversée, la jambe gauche fléchissant en arrière.

A gauche, une bacchante demi-nue joue avec un

serpent qu'elle tient des deux mains, d'un geste énergique et qui se replie derrière elle.

A droite, un faune, vu de face, la figure riante, danse en agitant le tambour de basque.

La Danse amoureuse. Toile marouflée. — H. 2m,90. — L. 1m,70. — Par M. Boulanger (Gustave-Rodolphe).

Trois figures.

Au milieu, danse une femme, vue de face, à demi vêtue d'une légère draperie, la taille serrée dans un corsage de brocart. Le corps cambré à droite, la tête penchée, elle lève le bras droit et donne la main à la femme de gauche, vue de dos, vêtue d'une draperie rose que retient une guirlande de fleurs tressée en ceinture. A droite, un homme danse, la flûte de Pan dans la main droite; il se penche et embrasse sur le front la danseuse du milieu, pendant que, de la main gauche, il saisit au vol un papillon.

Au-dessus du premier de ces panneaux est inscrit, dans un médaillon, le nom de Mazilier; au-dessus du second, le nom de Saint-Léon, maîtres de ballets et chorégraphes de l'Opéra, de nos jours.

Au-dessus des colonnes, règne une large et riche voussure ornée de lyres qui s'y découpent en plein relief, et de vingt statues d'enfants encadrant des médaillons où sont reproduits, en buste, les portraits des plus célèbres danseuses de l'Opéra, depuis son origine.

Vingt Enfants. — Statues. — Plâtre. — H. 2 mètres. — Par M. Chabaud (Louis-Félix).

Ces enfants, portant divers attributs, sont placés dans

l'ordre suivant, à partir du médaillon du centre, au-dessus de l'entrée du foyer :

Le premier et le onzième, ayant des cornes et des oreilles de satyre, jouent de la musette. Une gourde est pendue à leur cou.

Le deuxième et le douzième jouent de la flûte. Ils ont également les cornes et les oreilles du satyre.

Le troisième et le treizième jouent des cymbales.

Le quatrième et le quatorzième tiennent un bouclier et un glaive.

Le cinquième et le quinzième tiennent une mandoline. Ils ont des ailes de papillon.

Le sixième et le seizième portent l'épieu et la trompe de chasse.

Le septième et le dix-septième tiennent la trompette de la main droite, et le glaive de l'autre main.

Le huitième et le dix-huitième jouent d'un instrument à archet.

Le neuvième et le dix-neuvième jouent de la harpe.

Le dixième et le vingtième jouent du violon.

La série des vingt médaillons ovales renfermant des portraits de danseuses commence au-dessus de l'entrée du foyer de la danse, et comprend, en allant de gauche à droite, les portraits suivants :

Mademoiselle de La Fontaine (1681-1692). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. $1^{m},20$. — L. $0^{m},80$. — Par M. Boulanger (Gustave-Rodolphe).

En costume de théâtre, d'après un dessin conservé aux Archives de l'Opéra et provenant de la vente Soleirol.

Mademoiselle Subligny (1690-1705). — H. 1m,20. — L. 0m,80. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est en costume de théâtre avec les mouches, d'après la gravure de BONNART (Robert-François).

Mademoiselle Prévot (Françoise) (1705-1730). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. 1m,20. — L. 0m,80. — Par M. BOULANGER (Auguste).

Elle est en costume de théâtre, d'après le portrait original de RAOUX (Jean), conservé au Musée de Tours.

Mademoiselle Sallé (1721-1740). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. 1m,20. — L. 0m,80. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est en costume de théâtre, d'après le portrait de LANCRET (Nicolas).

Mademoiselle Camargo (Marie-Anne CUPPI) (1726-1735). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. 1m,20. — L. 0m,80. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est en costume de théâtre, d'après le portrait de LANCRET (Nicolas).

Madame Vestris (Marie-Thérèse-Françoise) (1751-1767). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. 1m,20. — L. 0m,80. — Par M. BOULNAGER (Gustave).

Elle est représentée en costume de théâtre.

Mademoiselle Guimard (Marie-Madeleine). — (1762-1789). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. 1m,20. — L. 0m,80. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est en costume de ville, d'après la gravure de PERREAU, reproduisant un pastel du temps.

Mademoiselle Heinel (1768-1781). — Médaillon. —

Toile marouflée. — H. $1^{m},20$. — L. $0^{m},80$. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est représentée en costume de théâtre.

Madame Gardel (Marie-Élisabeth-Anne HOUBERT) (1786-1816). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. $1^{m},20$. — L. $0^{m},80$. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est représentée en costume de théâtre.

Mademoiselle Clotilde (Clotilde-Augustine MALFLEURAIS) (1793-1819). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. $1^{m},20$. — L. $0^{m},80$. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est en costume de ville, d'après le portrait gravé en tête de l'*Annuaire dramatique* de 1808.

Mademoiselle Bigottini (Émilie-Jeanne-Marie-Antoinette DE LA WATELINE (1801-1823). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. 1,20. — L. $0^{m},80$. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est en costume de ville, d'après le portrait lithographié de VIGNERON (Pierre-Roch) (collection du *Corsaire*).

Mademoiselle Noblet (1817-1842). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. $1^{m},20$. — L. $0^{m},80$. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est en costume de ville, d'après le portrait lithographié de GREVEDON (Pierre-Louis, dit HENRI).

Madame Montessu (Pauline) (1821-1836). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. $1^{m},20$. — L. $0^{m},80$. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est en costume de ville, d'après le portrait lithographié (d'après nature), par VIGNERON (Pierre-Roch).

Mademoiselle Julia (1823-1838). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. 1^{m},20. — L. 0^{m},80. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est en costume de ville, d'après le portrait lithographié de DEVERIA.

Madame Taglioni (Marie) (1828-1837). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. 1^{m},20. — L. 0^{m},80. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est représentée en costume de ville.

Mademoiselle Duvernay (1832-1837). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. 1^{m},20. — L. 0^{m},80. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est en costume de théâtre espagnol, d'après la lithographie anglaise de LEWIS, 1837.

Mademoiselle Elssler (Fanny) (1834-1841). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. 1^{m},20. — L. 0^{m},80. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est en costume de théâtre espagnol, rôle de la *Gypsy*, d'après le portrait lithographique de GREVEDON (Pierre-Louis, dit HENRI).

Mademoiselle Carlotta Grisi (1841-1849). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. 1^{m},20. — L. 0^{m},80. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est en costume de théâtre, dans le rôle de *Giselle*.

Madame Cerrito (Francesca, dite Fanny) (1848-1855). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. 1^{m},20. — L. 0^{m},80. — Par M. BOULANGER (Gustave).

Elle est en costume de théâtre, dans le rôle de

Gemma, d'après le portrait lithographique d'Henry Emy.

Madame Rosati (Caroline) (1854-1859). — Médaillon. — Toile marouflée. — H. 1^m,20. — L. 0^m,80. — Par M. Boulanger (Gustave).

Elle est représentée en costume de ville, d'après le portrait lithographié de Pinçon.

Au-dessus de la voussure que nous venons de décrire, le plafond est orné de caissons entourés de guirlandes de grelots et de fleurs, et encadré par une seconde voussure représentant un ciel d'été, dans lequel des enfants ailés poursuivent des oiseaux et des papillons. Cette voussure est divisée en quatre parties.

Voussure. — Toile marouflée. — H. 4 mètres. — L., côtés nord et sud, 9 mètres ; côtés ouest et est, 12 mètres. — Par M. Boulanger (Gustave-Rodolphe).

Côté ouest. — Première partie.

Dans un ciel bleu, deux éperviers, un Amour poursuivant des papillons.

Côté nord. — Deuxième partie.

Un Amour sur le dos d'une cigogne. Oiseaux de mer.

Côté est. — Troisième partie.

Un paon, un perroquet, un lophophore, une hirondelle, deux Amours poursuivant des papillons, une autre hirondelle, deux pigeons, un canard sauvage.

Côté sud. — Quatrième partie.

Deux Amours poursuivant des papillons; une hirondelle, deux kakatoès, une pie.

FOYER DU CHANT.

Le foyer du chant est entouré de panneaux qui, d'après le projet de l'architecte, devaient être ornés des plus illustres chanteurs et cantatrices de l'Opéra.

Ces portraits n'ont point encore été exécutés.

ADIEUX AU LECTEUR

« Il n'est si bonne compagnie qui ne se quitte. » Nous devions donc nous quitter un jour ou l'autre; tout comme le jour de gloire, ce jour est arrivé. Je l'ai attendu avec grande impatience et je ne vous ai pas caché, dans le courant de ce deuxième volume, avec quelle ardeur j'aspirais à sa fin. Je devrais donc être satisfait; mais point; la séparation me semble douloureuse, et je vais, je le sens, changer mes désirs en regrets.

« L'homme est un animal qui regrette », dit Doudan; si j'en juge par moi-même, Doudan a diantrement raison. Je vais regretter les instants où j'écrivais et où pourtant je maudissais celui qui avait inventé l'écriture! Je vais regretter les instants de pensers où je rêvais à ce que je pourrais vous dire, ce qui naturellement me conduisait à dire autrement que ce que j'avais rêvé. Je vais regretter enfin même les regrets

que j'avais d'avoir commencé ma besogne et regretter surtout de l'avoir finie.

Je causais avec vous en ami ; je vous disais les idées qui me passaient par la cervelle ; je me plaignais de ceci ou de cela ; je faisais à ma façon une petite guerre de tirailleur et, si je n'atteignais personne, j'avais au moins le plaisir de tirer quelques coups de fusil. A qui, maintenant, vais-je faire mes confidences? A qui vais-je ouvrir mon cœur ? A qui dirai-je mes joies ou mes ennuis ? Enfin, puisque, comme Sancho Pança, je commence avec deux sentences ou proverbes, je vais en dire un troisième en guise de consolation ; à savoir qu'il faut souffrir ce qu'on ne peut empêcher.

Du reste, la séparation mettra encore quelque temps à s'effectuer, et j'ai quelques heures à être encore avec vous. Si j'avais bien et dûment rempli ce dernier volume, je n'aurais eu à y ajouter que deux bonnes paroles d'adieu et quatre mots de remerciement ; mais ce volume n'est pas devenu aussi gros que l'autre, bien que j'aie fait quelques emprunts, et mon éditeur prétend que ça ferait mauvais effet de voir deux tomes inégalement pansus. Au lieu donc d'avoir seulement à vous serrer la main à mon départ,

il faut que je continue la causette avec vous, puisque mon éditeur m'y oblige. N'importe! je ne croyais pas que les livres fussent comme les anciens coucous qui ne prenaient leur essor que lorsqu'ils étaient bondés. Je mets donc encore ce dernier chapitre en *lapin ;* mais je pense qu'après cela le voyage pourra commencer.

Le difficile, chers lecteurs, n'est pas de vous dire seulement : Merci et au revoir. Dans le Petit Secrétaire de la conversation, on trouve des phrases de ce genre toutes faites, et je saurais au besoin les copier ; non, ce qui est difficile, c'est de vous dire cela en beaucoup de pages, de façon que, pourtant, je n'aie l'air ni d'un bavard ni d'un importun. On aime bien conduire ses amis au chemin de fer; on les accompagne jusqu'à leur wagon; on leur serre la main; on leur souhaite bon voyage. Tout est pour le mieux; mais, si le train ne part pas, on reste là, flanqué devant le compartiment, pendant que l'ami met son nez à la portière. On trouve le temps long, on recommence plus ou moins ses adieux et ses souhaits, et, si le train reste encore, si le départ tarde de plus de cinq minutes, on commence à devenir bête, puis énervé, puis grincheux; pour un peu on enverrait son ami

au diable et l'ami en ferait autant de son côté. Dix minutes de plus, on deviendrait idiot et on partirait furieux contre cet imbécile, qui ne vous quitte pas au bon moment.

J'ai grand'peur que vous ne ressentiez cet effet-là ; nous nous sommes mutuellement reconduits jusqu'à la fin du volume; il n'y a plus qu'à nous séparer, et toutes les paroles que je vous dirai maintenant seront paroles de fâcheux et de sot. Je le sais bien ; mais que voulez-vous ? Puisque mon éditeur me dit qu'il n'y en a pas encore assez, que le lest manque, et que l'esquif qui porte mon livre et sa fortune irait à la dérive s'il n'était pas plus chargé, il faut bien que je complète ma cargaison. Du reste, les reconducteurs habiles vont seulement jusqu'aux salles d'attente ; faites comme eux, et quittez-moi maintenant, en me laissant tout seul penser à vous, qui m'abandonnez avec tant de prudence. Je mettrai tout de même ce lest demandé ; mais, au moins, vous n'aurez pas crainte de le recevoir sur le pied.

Mais non, chers et bons lecteurs, vous ne voulez pas me quitter avant la vraie fin, et vous êtes assez robustes pour supporter mes interminables adieux et pour lire même la table des

noms que je mets en partant, comme on met à la main un mouchoir, qu'on agite aussi longtemps que les regards peuvent le suivre.

Seulement j'ai une crainte ; lorsque nous nous serons séparés, aurez-vous encore un bon souvenir pour moi ? Oublierez-vous tout à fait nos amicales causeries et mettrez-vous ce livre en un coin abandonné ? Je le redoute un peu ; ce que je vous ai dit ne se relit guère (mettons que ça se lise), il n'y a pas là-dedans de ces notions techniques qu'on est forcé de reprendre à maintes fois pour les comprendre, de ces formules sévères que l'on apprend avec peine et qu'on est forcé de réapprendre chaque jour si l'on veut en conserver la trace. Non ; il suffit d'une seule fois pour savoir ce que j'ai voulu dire et rien ne vous attirera maintenant vers ce livre sincère, qui vous a exprimé les idées d'un artiste, n'ayant pas la prétention d'en faire des axiomes !

Ah ! certes, j'aurais pu, comme bien d'autres, chercher à être incompréhensible pour paraître savant ; je ne l'ai pas voulu ; ce n'est pas en professeur que j'ai désiré parler, mais bien en camarade. Si j'avais eu la prétention de devenir un pédagogue architectural, j'eusse pu, sans doute, entremêler, entrelacer les A, les B et les X. A

quoi bon? mes confrères en savent autant et même plus que moi sur les sujets spéciaux, et mes leçons leur eussent semblé sinon ridicules, au moins inutiles. J'ai préféré parler à tous selon mon simple sentiment, être ainsi plus humain, plus vrai et moins impardonnable, surtout si je me trompe.

Songez donc! un chiffre mal mis, on m'accuse de légèreté; une erreur commise, on m'accuse d'ignorance; une théorie scientifique mal déduite, on m'accuse d'hérésie! Ne valait-il pas mieux causer avec vous comme dans l'intimité, vous dire mes appréciations, peut-être plus instinctives que raisonnées, et cacher le peu de science que je puis avoir pour faire mieux comprendre à chacun la science qu'il a?

D'ailleurs, il y a temps pour tout; si la corde de l'arc est toujours tendue, la flèche ne partira jamais. J'aime encore mieux lâcher cette corde sans trop viser un but étroit, que de rester toujours occupé à la raidir. Ma flèche ira peut-être bien loin de la cible; mais elle s'en rapprochera toujours plus que la flèche immobile.

Puisque je vous parlais ainsi sans morgue et sans méchante humeur, il était bien naturel que nos conversations n'eussent pas le pompeux d'un

discours. J'ai cru qu'il n'était pas besoin d'égaler Bossuet pour vous parler tout le temps de moi; d'ailleurs il y avait bien certaines raisons qui m'eussent empêché de lutter avec lui, et j'espère bien que vous ne m'en voulez pas si je n'ai pas tout à fait le langage du XVIIe siècle. Rien, en somme, ne force les gens à être grands orateurs pour être bons architectes; rien ne force les artistes à écrire comme des parnassiens pour faire comprendre leurs idées et à être académiciens, pour les faire partager.

Si donc, chers lecteurs, vous avez parfois trouvé que je me laissais entraîner par quelques boutades, il ne faut pas que cela vous conduise à penser que je vous parle légèrement. Loin de là; ce que je vous dis est sérieux, très sérieux, absolument sérieux; du moins, c'est mon avis, et je pense qu'il y a encore plus de logique dans mes assertions et mes appréciations que dans plus d'un ennuyeux bouquin ayant la prétention de corriger les hommes et les choses. Non, non, je le répète, si je vous ai parlé avec entrain, sans préparation aucune, et tel que les idées me venaient, il ne faut point pour cela m'accuser de légèreté. La surface était peut-être un peu mince; mais, vraiment, le fond avait son poids;

car je sens bien que j'ai dans les talons des boules de plomb qui m'empêchent de trop m'éparpiller.

L'écume des vagues est légère, puisque le vent la soulève; mais les flots qu'elle recouvre sont pesants; la fumée est légère; mais le bois qui la produit est résistant; la plume est légère; mais elle sert pourtant à enlever l'aigle. Je ne suis ni la mer, ni la forêt, ni l'aigle, hélas! je ne suis qu'un architecte! Mais je crois que, sous les légers propos qui parfois s'échappent de mon esprit, se cachent le plus souvent quelques bons enseignements et quelques solides vérités, que vous avez peut-être déjà reconnus, ou qui, du moins, pourront se reconnaître un jour.

Tout homme qui écrit ce qu'il pense et comme il pense répand toujours, parmi les nullités qui peuvent se trouver sous sa plume, quelques semences de bonne qualité qui devront germer par la suite.

Je ne nie pas que parmi ces pages quelques théories aient pu vous paraître absurdes; mais vous savez que les paradoxes du présent sont souvent les vérités de l'avenir. Si donc vous m'avez trouvé quelquefois d'une logique aventureuse, dites-vous bien que ce n'est peut-être qu'une affaire de

temps et que les idées ont de singulières évolutions.

Vous aurez même pu déjà modifier vos jugements depuis le jour où j'ai commencé ce livre ; car il y a cinq ans passés que j'écrivais le premier feuillet ; mais, quant à moi, je ne saurais m'en plaindre ; je n'avais alors plus rien à faire, pas même un mur à badigeonner ! Je pouvais donc prendre la plume lorsque mon désir m'y amenait. Aujourd'hui, il en est tout autrement : les affaires artistiques sont revenues ; les journées sont courtes ; la fatigue souvent grande, et la paresse obligatoire vient me saisir à mes quelques heures de repos. D'ailleurs, le sujet principal me semblait épuisé ; l'intérêt du moment était passé ; et d'un côté, désireux de remplir ma tâche, de l'autre la trouvant trop persistante, je poursuivais ma vie entre le plaisir de remettre au lendemain un travail important et le remords de ne pas l'accomplir. J'aurais dû, pourtant, me rappeler qu'il faut battre le fer pendant qu'il est chaud. Aujourd'hui, j'ai grand'peur qu'au lieu d'avoir frappé le fer, je n'aie réussi qu'à me taper sur les doigts.

Mais vous ne voyez donc pas ? Le disque est tourné ; la voie est libre ; le train part, et je

suis forcé de vous quitter tout de suite, sans plus causer avec vous. Je vous laisse donc, chers lecteurs, et, pour que mon éditeur ne m'accuse pas encore d'avoir économisé le lest, je vais faire imprimer en grosses lettres notre dernière conversation, ainsi que j'ai fait pour la première. Les gens myopes pourront, de cette façon, lire au moins le commencement et la fin de nos entretiens, et j'ai dans l'idée que quelques presbytes feront de même..... Au revoir, au revoir.

Paris de Montereau (*première station du rapide*), 8 h. 33 soir.

DUCHER et Cie, éditeurs, rue des Écoles, 51, Paris.

Suis parti ; écris plus rien à livre ; si trouvez pas assez gros, imprimez *Sottises politiques ;* sera bien rempli.

Amitiés,

Charles GARNIER.

De passage.

LISTE DES ENTREPRENEURS

AYANT COLLABORÉ AUX TRAVAUX DU NOUVEL OPÉRA

Nota. — Les entrepreneurs dont les noms sont en gros caractères sont ceux qui ont été employés jusqu'à la date de l'inauguration, le 6 janvier 1875. Les noms en caractères plus petits se rapportent aux entrepreneurs qui ont été employés depuis cette époque.

Nature des travaux.	Noms des entrepreneurs.
Terrasse	LESIEUR.
Maçonnerie	A. VIOLET. Dunand et Cie.
Serrurerie	CLAIRIN ET ESCANDE. Magnier.
Menuiserie	PASCAL. DESCHAMPS. Simonet.
Couverture et plomberie	GUÉRIN. Chantreau.
Charpente	DUBRUJEAUD. Chazelle.

Nature des travaux.	Noms des entrepreneurs.
Pavage	ESNAULT.
	CURTET.
Bitume et asphalte	COMPAGNIE GÉNÉRALE.
Chauffage et ventilation	D'HAMELINCOURT.
Fumisterie	PIGEONNAT.
Égouts	BOULIGAUD.
Conduites d'eaux	FORTIN-HERMANN.
Marbrerie	LANGLOIS.
	DROUET ET LOZIER.
	LOUVET.
	DERVILLÉ.
	MACDONALD, FIELD ET Cie.
	HENRAUX.
	MARGA.
	BIRON.
	CANTET FRÈRES.
	VEUVE HENRY BEX.
Mosaïque	FACCHINA ET CRISTOFOLI.
	MAZZIOLI ET DEL TURCO.
	SALVIATI.
Miroiterie	SAINT-GOBAIN.
	CHAMOUILLET.
Bronze et galvanoplastie	OUDRY.
	CHRISTOFLE ET Cie.
	MATIFAT.
	THIÉBAUT.
	DENIÈRE.
	FEDITE.
	LACARIÈRE ET DELATOUR.
	RENOU.

Nature des travaux.	Noms des entrepreneurs.
—	—
Bronze et galvanoplastie	BARÉ. ROMAIN. LANGUEREAU. DURENNE.
Cuivre repoussé	MONDUIT, BÉCHET ET Cie.
Gaz	LECOQ FRÈRES.
Tapisserie.	BELLOIR ET VAZELLE.
Horlogerie.	LEPAUTE.
Machinerie	BRABANT. MATAYER.
Corderie	YON. BESNARD ET GENEST. BODIN.
Grillage.	MICHAU.
Monte-charge	GAUTHIER.
Mécanique.	FLAUD.
Échafaudages volants	BOUVIER.
Orgue	CAVAILLÉ-COLL.
Sonneries électriques	BOIVIN.
Éclairage électrique (scène)	DUBOSQ.
Lettres, inscriptions.	HUGEDÉ.
Puisatiers	GASTON.
Papier bitumé	LETACQ.
Bâches	CHAPON.
Pompes	LETESTU. MALO ET BELLEVILLE.
Contrôle et rondes de sapeurs. . .	COLLIN ET WAGNER.

Nature des travaux.	Noms des entrepreneurs.
Papeterie	CHEVALIER. COQUELIN.
Autographies	NEUHAUS. MILLET.
Photographies	DURANDELLE.

TABLE

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

DES

NOMS PROPRES CITÉS DANS LES DEUX VOLUMES[1]

1. Les chiffres romains indiquent le volume, les chiffres arabes la page.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

DU SECOND VOLUME